Vjačeslav Ivanov

Dostoevskij

Tragedia Mito Mistica

il Mulino

ISBN 88-15-04185-0

Edizione originale: *Dostojewskij: Tragödie-Mythos-Mystik*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1932. Traduzione italiana di Ettore Lo Gatto. Edizione a cura di Stefano Garzonio.

Indice

Indice

Titolo originale: *Dionysiaques*. Traduzione di Mario Morelli. Titolo della collana: *Classici*. Copyright © 1991 by Società editrice il Mulino, Bologna. Traduzione italiana di Franco La Cecla. Edizione a cura di Sergio Caporaletti.

Introduzione all'edizione italiana

Introduzione all'edizione italiana

1. Dal sesto piano di uno stabile coronato da una torre all'angolo tra le vie Tverskaja e Tavričeskaja erano visibili un parco con un laghetto di cigni e più lontana, oltre il parco e la Neva, la fantastica *silhouette* di tutta Pietroburgo fino ai boschi lontani sulla linea dell'orizzonte. Qui, nell'appartamento di Vjačeslav Ivanov, denominato la «torre», negli anni 1905-12 si radunavano poeti, filosofi ed artisti.

Era un periodo questo di particolare, irripetibile e inaudita crescita della cultura russa, con buon fondamento definito da alcuni storici come l'epoca del rinascimento russo. L'arte era pensata come strumento di trasfigurazione del mondo, strumento di conoscenza e di conoscenza di sé, come strumento di *unione*, nel senso diretto e più profondo del termine. Suo ideale (modello) era l'arte universale del passato.

Uno dei centri di tale cultura era il circolo che si riuniva di mercoledì nella «torre». Qui capitavano i maggiori poeti dell'epoca, guide del mondo letterario quali A. Blok, F. Sologub, D. Merežkovskij, Z. Gippius, A. Belyj, V. Brjusov, storici dell'antichità classica quali M. Rostovcev e T. Zeliński, storici della letteratura quali M. Geršenzon e P. Ščegolev, artisti come M. Dobužinskij e K. Somov, il regista Mejerchol'd.

Egualmente significativa era la partecipazione ai «mercoledì» di giovani filosofi quali N. Berdjaev e V. Ern. Costoro, di regola, venivano chiamati a presiedere quelle originali conversazioni collettive che V. Ivanov e gli ospiti della «torre» usavano chiamare «simposi». Loro modello e schema era il simposio socratico.

Il simposio socratico, cui accanto al filosofo Socrate prendevano parte poeti, commediografi e semplici amici, è legato ad una forma di dialogo per principio aperta e incompiuta, ad una pluralità di punti di vista, alla mancanza

di un qualsivoglia dominio da parte di una qualche autorità. L'orientamento verso il simposio socratico svelava il senso profondo delle riunioni nella «torre»: lo sviluppo e la conoscenza di sé da parte dell'arte, il dialogo dell'arte con il filosofare. In questo «raffinatissimo laboratorio culturale», secondo la calzante definizione di Berdjaev, nascevano quelle idee, che poi si sarebbero sviluppate nel corso del nostro secolo. Tra di esse l'idea del dialogo, pensato in prospettiva filosofica e religiosa, e la scoperta di Dostoevskij come artista pensatore.

Il critico populista Nikolaj Michajlovskij, guida della precedente generazione letteraria, aveva dichiarato in un suo articolo assai noto e più volte ripubblicato negli anni 1880-90 che il talento artistico di Dostoevskij era «crudele» e unilaterale e che, di conseguenza, la memoria di esso «sarebbe perita con clamore». La valutazione negativa del retaggio letterario dostoevskiano si univa in Michajlovskij e in tutta la critica del cosiddetto indirizzo «democratico» al rifiuto delle idee dello scrittore considerate reazionarie e oscurantistiche. Gor'kij ebbe un atteggiamento sempre negativo verso l'opera di Dostoevskij, Lenin lo definì addirittura «arcimalvagio»[1], così predeterminando un atteggiamento verso lo scrittore costante in tutta l'epoca sovietica[2].

Ma le convinzioni estetiche e ideologiche dei «simposi» tenuti nella «torre» erano diametralmente opposte al sistema di valori della generazione di Michajlovskij e dei suoi adepti del XX secolo. I protagonisti della nuova arte del principio del XX secolo, Merežkovskij, Rozanov, Vjač. Ivanov, S. Bulgakov, Berdjaev, crearono un peculiare «culto di Dostoevskij». Tale culto non si limitava all'aspetto propriamente letterario dell'opera dello scrittore. Rozanov, ad esempio, dichiarò nel 1894 che il senso ultimo dei problemi posti da Dostoevskij non era stato ancora espresso e che essi sarebbero stati risolti dalla storia russa e mondiale. Secondo Berdjaev, Dostoevskij «è stato un vero filosofo, il più grande filosofo russo [...]. Noi ormai da tempo filosofiamo delle cose *ultime* sotto il segno di Dostoevskij»[3]. Dostoevskij per costoro era non solo uno scrittore, ma anche il creatore di una nuova coscienza, di un nuovo pensiero sul mon-

do, in definitiva di un certo nuovo universo. Fu così che questa pleiade creò in Russia nei primi due decenni del nostro secolo un «proprio» Dostoevskij. Certo esso era uno in Rozanov, profondamente diverso in Vjač. Ivanov, e essenzialmente altro in Berdjaev, ma nel contempo si differenziava radicalmente, diciamo, dal «Dostoevskij» della scuola freudiana (particolarmente alla moda dopo il celebre libro di Freud *Dostoevskij e il parricidio* del 1927) o dal «Dostoevskij» degli esistenzialisti francesi.

Nella «torre» di Ivanov, ricorda un suo assiduo frequentatore, «Dostoevskij veniva chiamato semplicemente Fëdor Michajlovič, quasi fosse un sodale e buon conoscente»[4]. Riecheggiamenti di tale atteggiamento sono riconoscibili anche nelle prime pagine del libro di Ivanov che qui andiamo presentando. Molti dei presenti nella «torre», proprio come Dostoevskij, avevano provato entusiasmo per le teorie del socialismo e del progresso, nella propria vita erano passati attraverso feroci controversie e sofferte evoluzioni spirituali, che coincidevano con quelle proposte e descritte dal grande scrittore. Dostoevskij per costoro era innanzitutto un fatto della propria esperienza esistenziale. Così Ivanov ancora giovinetto considerava Dostoevskij «nemico della libertà» ma a 17 anni all'epoca del ginnasio provò per lui una vera e propria «passione» giungendo ad una profonda crisi quando, per propria ammissione, la questione vitale per lui divenne «il problema della giustificazione del terrorismo come strumento di rivoluzione sociale» e quando l'entusiasmo per l'ateismo non lo spinse fin quasi al suicidio[5]. Diversa fu la crisi che visse in giovane età Berdjaev. Alla fine della sua infatuazione per il marxismo egli visse un sofferto periodo segnato dall'autoidentificazione con il diabolico eroe de *I demoni* Stavrogin, propagandista di una rivoluzione in cui non credeva.

E poi, per gli «interlocutori di Dostoevskij» nella «torre» l'aspetto propriamente artistico, letterario, dell'opera di Dostoevskij non era certo secondario. Per il pensiero russo d'inizio secolo risultava assai importante il fatto che Dostoevskij riunisse in sé lo scrittore e il pensatore, il Poeta e il Filosofo, e che questi avesse creato per il mondo da lui

scoperto nuovi mondi e parabole (come parabola filosofica era sentita la *Leggenda del Grande Inquisitore*, il che aveva portato dopo il libro di Rozanov del 1891 a molte altre originali interpretazioni). La forma stessa dei romanzi di Dostoevskij conteneva in sé la ricerca dell'ignoto, della verità. Dostoevskij accanto a Platone, unendo in sé il Poeta e il Filosofo, costituiva un modello ideale per la nascente nuova cultura letteraria rendendola conforme al manifesto programmatico formulato nel 1905 dal giovane filosofo Sergej Bulgakov: «Il contenuto dell'ispirazione poetica e della perspicacia filosofica nella sua essenza è unico. Poesia e filosofia [...] debbono confidare l'una nell'altra fondendosi nell'unità del loro oggetto, l'Assoluto conoscibile come Verità e percepibile come Bellezza»[6].

La conoscenza e l'interpretazione di Dostoevskij nella «torre» tendevano ad unificare in sé sia l'approccio letterario, filologico, sia quello filosofico-religioso. Così Berdjaev che decise di dedicare il suo primo intervento nella «torre» nel gennaio del 1906 alla interpretazione della *Leggenda del Grande Inquisitore*, scriveva a Vjač. Ivanov alla vigilia: «mi fa piacere parlare del Grande Inquisitore giacché così renderò nota l'essenza della mia fede [...]. È un tema questo innanzitutto di ordine religioso [...]»[7]. Berdjaev affermava che la *Leggenda* era una parabola filosofica che contiene in sé chiavi di lettura non previste dal suo autore: la *Leggenda* non solo e non tanto ammonisce contro i pericoli del cattolicesimo, quanto contro il socialismo che, promettendo di costruire la felicità degli uomini sulla terra, costruirà in verità un «formicaio collettivo» di autoritarismo e imposizioni. Tale interpretazione della *Leggenda*, dimostrando la possibilità di molteplici letture filosofico-religiose dei testi di Dostoevskij, non si occupava tuttavia in modo precipuo dei problemi relativi alla loro forma.

Interlocutore, critico, talvolta antagonista e persino fiero oppositore di Berdjaev nella «torre» risultava spesso Vjač. Ivanov, indiscussa e incrollabile autorità per molti contemporanei e figura centrale dei simposî. Le idee di Ivanov su come interpretare Dostoevskij, artista e pensatore, si andarono formando gradualmente sin dal principio dei simposî

della «torre», ma il suo primo intervento stampato su Dostoevskij si riferisce già al 1911, penultimo anno di esistenza della «torre» pietroburghese. Secondo Ivanov, le idee e la concezione del mondo di Dostoevskij debbono essere comprese prima di tutto attraverso la forma artistica delle sue opere, perciò non è casuale che una delle prolusioni pubbliche del 1911 si intitoli *Il romanzo di Dostoevskij nell'evoluzione storico-letteraria del romanzo*. Allo stesso metodo era riconducibile anche l'articolo *Dostoevskij e il romanzo-tragedia*, che con la dicitura «lezione pubblica» apparve nell'estate del 1911 sulla rivista «Il Pensiero Russo»[8]. Quest'articolo divenne un momento importante nella interpretazione di Dostoevskij come Poeta e Filosofo, e fu altamente valutata dai contemporanei. Caratteristica è l'opinione di un critico dell'influente rivista «Apollon»: «La conferenza di Viačeslav Ivanov *Dostoevskij e il romanzo-tragedia* ["Il Pensiero Russo", maggio-giugno] è così ricca di idee che ogni proposizione è come il titolo di un capitolo a sé stante di un libro ancora non scritto [...]. È augurabile perciò che questo articolo risulti innanzitutto la promessa di scrivere tale libro, una grande ricerca su Dostoevskij»[9]. Questo libro su Dostoevskij fu scritto e pubblicato, ma solo dopo due decenni. Vediamo come esso fu scritto e come si andò definendo.

2. La successiva sortita di Ivanov risale al 1914. Nel febbraio di quell'anno S.N. Bulgakov tenne presso la Società filosofico-religiosa di Mosca una conferenza dal titolo *La tragedia russa. Su «I demoni» di Dostoevskij in relazione alla messa in scena del romanzo presso il Teatro d'Arte di Mosca*. La conferenza di Bulgakov partiva dall'idea centrale dell'articolo ivanoviano del 1911 che individuava nella tragedia il principio dei romanzi di Dostoevskij[10]. Vjač. Ivanov, presente alla seduta, non convenne con una serie di posizioni e subito dopo prese la parola tenendo un'ampia conferenza polemica improvvisata[11]. Gli interventi di Bulgakov e Ivanov (l'ultimo si intitolava *Il mito principale del romanzo «I demoni»*) comparvero insieme contemporaneamente sul quarto numero de «Il Pensiero Russo» del 1914. Nelle reciproche note introduttive agli articoli da parte degli autori si sot-

tolineava che i due saggi si integravano l'un l'altro venendo così a costituire una sorta di dialogo dei due pensatori sull'opera di Dostoevskij. Pubblicando nel 1916 il proprio volume di «esperimenti» critici ed estetici *Solchi e prode*, Ivanov inserì qui il suo articolo su Dostoevskij del 1914 come *excursus* all'articolo del 1911.

Il terzo articolo di Ivanov su Dostoevskij fu scritto nei tragici mesi delle sconfitte belliche, quando molti presagivano il vicino crollo della Russia come stato e la sconfitta spirituale della nazione russa. Dapprima l'articolo doveva entrare a far parte di una raccolta di saggi di filosofi, autorevoli economisti e personalità politiche, con l'intento di sollevare la situazione morale del paese. La raccolta era dedicata al «volto spirituale della Russia»[12] e il titolo dell'articolo di Ivanov era *Il volto e le maschere della Russia*[13]. Esso già nel suo progetto era destinato allo studio dell'ideologia dostoevskiana. La miscellanea tuttavia non si fece e l'articolo di Ivanov fu pubblicato nel numero di gennaio de «Il Pensiero Russo» del 1917 e poi inserito nel terzo libro di articoli di Ivanov *Cose patrie ed universali* del 1918.

Dopo la rivoluzione Ivanov tenne corsi e seminari, singole lezioni, dedicati a Dostoevskij nei vari istituti dove si trovò a lavorare, dall'università di Baku in Azerbajdžan (1921-24) al Collegio Borromeo di Pavia (1927-34), fino all'Istituto Orientale vaticano e ai seminari del «Russicum» a Roma (1937-45). Al principio degli anni Venti presso un editore tedesco nacque il progetto di raccogliere in un volume dal titolo *Dostojewskij als tragischer Dichter* gli articoli di Ivanov su Dostoevskij pubblicati in Russia negli anni Dieci. Tale progetto fu preso a cuore dallo stesso Ivanov, tanto che egli decise di rielaborare sensibilmente gli articoli per l'edizione tedesca. Via via venne formandosi un progetto di libro in tre capitoli dedicati ai tre principali aspetti partendo dai quali erano stati interpretati i romanzi dostoevskiani: il loro principio tragico, i loro mitologemi e le loro concezioni religiose. Il progetto del libro acquistò così il seguente aspetto:

1) *Dostojewskij als tragischer Dichter*
2) *Dostojewskij als Mythendichter* (su *I demoni* e *L'Idiota*)
3) *Dostojewskij als Religionlehrer*[14]

Un tal tipo di interpretazione simultaneamente trilaterale dei romanzi di Dostoevskij continuava e sviluppava il metodo del primo articolo del 1911, dove all'analisi del «principio della forma» seguiva lo studio «del principio della visione del mondo» di Dostoevskij.

La maggior parte del lavoro si concentrava sul terzo capitolo. Nella primavera del 1925 Ivanov scriveva che si poneva il compito di «tracciare la visione religiosa del mondo, persino di definire la dottrina religiosa (*sic!*) di Dostoevskij [...] e che ciò che era già stato pubblicato doveva essere radicalmente rielaborato e il precedente quadro sensibilmente ampliato»[15]. Nell'estate dello stesso anno egli puntualizzò ulteriormente le proprie intenzioni: «Per caratterizzare lo studio sulla religione di Dostoevskij adesso posso dire in due parole che similmente a come nel poema di Dante si condensa, come egli dice: "la dottrina che s'asconde sotto 'l velame de li versi strani" (*Inf.* IX, 62-63), così nelle opere di Dostoevskij è contenuta, come cerca di dimostrare l'autore, la complessiva dottrina religiosa finora non presa in esame nella sua interezza e perciò non abbastanza messa in luce»[16].

Ivanov progettava che dapprima sarebbe stata tradotta la versione iniziale del libro, dopo di che pensava di rielaborarla definitivamente in tedesco, giacché secondo «i princìpi del suo pensare» «la lingua trasforma l'orientamento stesso della vista intellettuale»[17]. Nel 1926 una delle prime versioni del libro fu inviata da Ivanov al traduttore Alexander Kresling. Costui, tuttavia, non si affrettò a tradurre e più volte rilesse e rielaborò la traduzione prima di mandarla all'autore per la definitiva approvazione. L'impresa per poco non si arenò del tutto quando ad un certo punto Kresling perse l'originale russo del libro fattogli pervenire da Ivanov. Dopo molti ritardi dovuti sia all'esigente traduttore, sia all'autore che fino alle ultime bozze apportò modifiche al testo, il libro uscì presso la casa editrice di Tübingen J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) nel 1932.

Qui finisce la storia della creazione del libro da parte di Ivanov e comincia la storia della sua edizione e traduzione. Alcuni mesi più tardi in Germania prese il potere Hitler e il nostro libro dedicato ad uno scrittore scomodo sia per il

comunismo sovietico, sia per il nazismo tedesco, fu in pratica ritirato dal commercio. Dopo la fine della seconda guerra mondiale, probabilmente per iniziativa del grande filologo classico inglese Maurice Bowra, fu avviata la traduzione del libro tedesco in inglese da parte di Norman Cameron. La prima edizione uscì contemporaneamente presso un editore londinese e uno newyorkese nel 1952 (ultima edizione nel 1989).

Meno fortunata fu la sorte del libro in russo e italiano. Manifestò l'intenzione di editare il libro in russo presso l'editore dell'emigrazione «Petropolis» il noto studioso di Dostoevskij A.L. Bem[18] (negli anni 1925-38 diresse il seminario dostoevskiano presso l'Istituto Russo di Praga), ma il suo progetto fu vanificato dallo scoppio della guerra in Europa. La versione russa del libro comparve solo nel 1987 nel IV tomo delle *Raccolte delle opere* di Ivanov pubblicata da una casa editrice russo-cattolica di Bruxelles. Questa versione si basa sul confronto della traduzione tedesca con i precedenti articoli di Ivanov su Dostoevskij e in una serie di casi corregge la traduzione di Kresling e di conseguenza quella inglese che si fonda sul testo tedesco[19]. In Italia intraprese la traduzione del libro Ettore Lo Gatto. Essa era destinata alla casa editrice pensata da Adriano Olivetti ancora in tempo di guerra. Ma dopo la guerra il progetto non giunse in porto, al posto di una editrice letteraria Olivetti fondò il movimento e la casa editrice «Comunità» di interessi socio-politici. Perciò Lo Gatto si fermò ad una prima versione non definitiva della traduzione, una cui variante rivista e riverificata solo oggi giunge a disposizione del lettore.

3. Qual è la collocazione dell'ermeneutica nel sistema generale dell'opera di Ivanov? Quali sono le particolarità del metodo ivanoviano di interpretazione di Dostoevskij?

Più facile è rispondere alla prima domanda, tenuto conto del fatto che in uno degli ultimi saggi di Ivanov noi troviamo in questa prospettiva una dichiarazione illuminante: «E la nostra comprensione vera d'un capolavoro consiste nel vivere dentro di noi quell'atto che dopo averla procreata continua ad animare l'opera che spira, e spande attorno a sé

l'alito e il ritmo della sua vita arcana»[20]. E così l'interpretazione è un proseguimento della creazione e, quando l'ermeneuta è vicino all'atto creativo iniziale (proprio così era nel libro di Ivanov su Dostoevskij), essa è un proseguimento della di lui opera originale. E d'altro canto nell'interpretazione ivanoiana si inseriscono organicamente idee e immagini della sua creazione originale. Il lettore che conosce bene l'opera di Ivanov scoprirà perciò nella definizione della particolarità del realismo ontologico di Dostoevskij (seconda parte, cap. I, § 3) o nell'analisi della demonologia (prima parte, cap. III, § 3) la presenza del principio etico, estetico e teologico centrale, proprio, del poeta stesso alla cui definizione è dedicato l'articolo *Tu sei* del 1907 e successivamente il poema *Uomo* degli anni 1915-19. La critica letteraria di Ivanov, essendo per sua essenza riflessione sul mondo e sua conoscenza, si realizzava così come strumento di interpretazione della realtà[21]. Ciò non significa tuttavia che l'opera di Dostoevskij risulti un pretesto per l'elaborazione di un proprio sistema ideologico o gnoseologico come avveniva per la critica impressionistica del principio del XX secolo, sulla quale con un'ombra di critica scrive Ivanov nell'introduzione alla terza parte del suo libro. Ivanov volutamente prende le distanze da questa scuola critica e dichiara di considerarsi seguace e allievo di Dostoevskij[22] e nella sua interpretazione per una più completa ricapitolazione della «dottrina» di Dostoevskij utilizza «proprie conclusioni», cioè quello che oggi chiamiamo metalinguaggio proprio dell'analisi scientifica.

La risposta alla seconda questione, quella relativa alle particolarità del metodo interpretativo ivanoviano (alle categorie del metalinguaggio dell'analisi scientifica) è rintracciabile in modo esplicito nei titoli delle prime due parti del libro: prendendo in esame immagini e significati dei testi di Dostoevskij, Ivanov aspira a individuare e mostrare il principio della tragedia e il mito che ad esse sottostanno. Nella terza parte Ivanov pone la questione della natura del diavolo e dell'ideale di Santità per Dostoevskij.

Tale tipo di interpretazione tendeva a combinare gli aspetti filologico e filosofico-religioso. All'importanza dell'ap-

proccio «mitologico» la filologia è giunta più volte nel corso del nostro secolo. Ivanov all'epoca aveva come antecedente il grande studioso del mondo classico Wilamowitz. Tuttavia, a differenza del Wilamowitz che in uno dei motivi del romanzo di Zola *L'Argent* aveva riconosciuto reminiscenze dall'*Agamennone* di Eschilo, l'interpretazione «mitologica» di Ivanov tocca i punti nevralgici dell'opera di Dostoevskij e, più in generale, della psiche russa. Così, il capitolo *La sposa ammaliata* della seconda parte del libro è dedicato alla interpretazione di un mito il più alto senso del quale rivela il destino del popolo russo e dell'anima russa. Secondo Ivanov la *fabula* relativa ai personaggi de *I demoni* della zoppa e del suo consorte segreto Stavrogin corrisponde al motivo della fiaba russa sulla fidanzata fatta prigioniera (ammaliata) dagli spiriti e sul suo liberatore Ivan-Carevič. Ma Stavrogin-Carevič in qualche momento della sua vita si è macchiato del tradimento, del rifiuto della sua predestinazione regale e di «portatore di Dio» e alla fine del romanzo compie un secondo tradimento rifiutandosi di servire anche la rivoluzione atea socialista. La Sposa-Zoppa è imprigionata, ma riconosce nella persona del «principe» Stavrogin il traditore e l'impostore. In senso metafisico la Sposa-Zoppa incarna la tragedia del prigioniero principio femminino del popolo russo, mentre Stavrogin la momentanea impotenza del suo principio mascolino di cui aspirano a servirsi le forze del male al fine di sottomettere a sé l'anima del popolo russo prescelto ad essere «portatore di Dio», ma che verso Dio si è macchiato di tradimento.

E così nella prima parte Ivanov mostrò la presenza nel narrare di Dostoevskij di elementi della tragedia arcaica che, come egli riteneva, erano implicitamente presenti negli aspetti compositivi, tematici e ideologici del romanzo. Nella seconda parte egli opera analogamente evidenziando in Dostoevskij gli elementi del mito arcaico.

Cosa Ivanov sottintendesse col termine «tragedia» deve essere chiarito in modo specifico. Tra i pensatori russi del tempo Ivanov era nel suo genere l'unico storico di professione della religione, autore di due studi monografici sulla religione ellenica del dio sofferente[23]. Il rito dionisiaco, mo-

strava Ivanov in questi suoi lavori, era il nucleo sincretico (secondo la terminologia di A. Veselovskij) di partenza da cui con lo scorrere del tempo si distaccano i corsi d'acqua uniti alla sorgente *del culto, della cultura e della vita quotidiana*[24]. L'alta tragedia attica, secondo Ivanov, da principio era nata dal rito del servizio divino a Dioniso e nel contempo era rito del culto eroico che tornava alla sua fonte, al rito funebre primitivo: «La più profonda idea della religione dionisiaca, l'idea dell'identità della morte e della vita, l'idea del condensarsi nell'individuazione e nella sua dissoluzione, della partenza e del ritorno[25], era con grandissima forza simbolica esplicitata nella tragedia»[26].

Secondo Ivanov tragica è la visione del mondo stessa di Dostoevskij, giacché la vera tragedia è possibile non ai livelli bassi dell'essere (il piano degli accadimenti esteriori della vita quotidiana, il piano psicologico), ma solo sul loro piano più alto, in determinati momenti critici (di crisi), quando tutta la vita si apre alla luce del fulmine: solo allora l'uomo agisce come una personalità compiutamente libera decidendo quale parte nel dramma metafisico egli debba sostenere, quella di Dio o quella dei suoi nemici. La speculazione di Dostoevskij nelle sue opere si solleva fino alla massima tragedia metafisica, fino alla diretta contemplazione della realtà superiore, dell'*Ens realissimum*. Qui, secondo Ivanov, Dostoevskij è paragonabile solo a Dante (cfr. la prefazione al libro e l'introduzione alla terza parte).

Tuttavia non abbiamo ancora enumerato tutte le possibilità che offre all'interpretazione dei romanzi di Dostoevskij il loro confronto con la tragedia attica.

Il punto più alto di questa tragedia, erede del rito purificatorio dionisiaco, è la catarsi, la purificazione dell'eroe. Se noi accettiamo la tesi ivanoviana sulla presenza del principio della tragedia nei romanzi di Dostoevskij, allora possiamo applicare all'interpretazione di questi romanzi la categoria della catarsi.

E così Ivanov giunge alla sua tesi sul carattere tragico dei romanzi di Dostoevskij analizzando le loro forme letterarie. Ma alla stessa tesi Ivanov giunge attraverso l'interpretazione del loro contenuto in prospettiva filosofico-religio-

sa. Certo un fatto è vedere nella tematica e nelle idee di *Delitto e castigo* il tema della morte spirituale e della resurrezione di Raskol'nikov. Un altro fatto è invece vedere come la struttura stessa, la forma del romanzo con tutto il suo intreccio di cause-effetti conduca il romanzo al suo punto più alto, alla purificazione e alla salvazione dell'eroe (e indichi una certa soluzione catartica anche per i lettori del romanzo), e altro ancora è notare che questo punto più alto della narrazione nella composizione letteraria del romanzo corrisponde alla catarsi nel finale della tragedia antica. Infine, sotto una luce del tutto particolare cade l'episodio catartico di *Delitto e castigo* quando l'ermeneuta ci mostra che nei tempi arcaici la purificazione catartica era sentita in «senso puramente religioso come illuminazione beatificante e pacificazione dell'anima» nel servizio di Dioniso (cap. II, § 2) o che senso religioso e destinazione della catarsi «era la restaurazione della norma trasgredita dei rapporti reciproci tra la personalità e gli dèi celesti e attraverso di loro la cittadinanza civile sottomessa ai loro comandamenti»[27]. Nell'ultimo caso il dramma della libertà, del compimento, della vittima e del pentimento, che si sviluppa davanti a Raskol'nikov, acquista già dimensioni del tutto diverse, attribuendo nell'ultimo caso all'interpretazione tratti propriamente contenutistici.

Dallo studio di Dostoevskij attraverso il prisma della religione arcaica Ivanov dedusse la tesi sul «dionisismo» dello stesso Dostoevskij (esposta nell'articolo del 1911 essa è presentata diffusamente nel presente libro). Secondo Ivanov lo scrittore, condannato a morte per la partecipazione al circolo dei *petraševcy*, sperimentò una sorta di morte spirituale e di nuova nascita che nella lingua della religione dionisiaca è possibile chiamare «partenza e ritorno, individuazione e sua dissoluzione», nella lingua dei mistici medievali «morte della personalità». Questa rinascita interiore della personalità condizionò l'unicità e l'originalità dello scrittore, la particolarità del metodo artistico del suo realismo «superiore» (secondo la definizione di Dostoevskij), simbolico o ontologico (secondo la terminologia di Ivanov), la struttura architettonica del mondo artistico da lui creato. Prima

conseguenza di questa rinascita «dionisiaca», secondo Ivanov fu che Dostoevskij scoprì il miracolo della penetrazione nell'io altrui (v. seconda parte, cap. I, § 4). La tesi che Dostoevskij giunga all'affermazione religiosamente fondata della realtà ontologica dell'altro, *tu sei*, è una delle tesi principali del libro di Ivanov. Essa è riportata brevemente nella prefazione al libro: «la concezione del mondo di Dostoevskij si presenta come una specie di realismo ontologico, costruito sopra una auto-identificazione mistica con l'Io estraneo, come una realtà fondata nell'*Ens realissimum*». Trasferita nella sfera etica e filologica la formula *tu sei* risulta un principio dialogico. In essa riconosciamo quel principio dialogico di cui in relazione a Dostoevskij parla pressoché tutta la scienza filologica del XX secolo. Ciò ci conduce al confronto/contrapposizione di questa idea ivanoviana con la concezione di M. Bachtin sul dialogismo come base dell'innovazione artistica dostoevskiana.

4. Nel circolo bachtiniano di Nevel' alla fine degli anni Dieci l'opera di Ivanov veniva discussa accanto a quella di sant'Agostino e Vladimir Solov'ëv[28]. Bachtin e Ivanov si conoscevano di persona, come ci racconta lo stesso Bachtin: nel 1920 egli visitò due volte il poeta in quello stesso sanatorio vicino a Mosca dove fu scritta la *Corrispondenza da un angolo all'altro*[29]. In una delle ultime interviste Bachtin disse: «Il poeta più autorevole per me, e non solo poeta, ma anche pensatore e studioso, era Ivanov. Fino ad oggi provo per lui un profondo affetto»[30]. In generale, Bachtin possedeva una visione d'insieme profonda e completa dell'opera di Ivanov. Nella sua lezione su Ivanov del principio degli anni Venti egli dichiarò che «se non ci fosse stato Ivanov, come pensatore, probabilmente il simbolismo russo avrebbe seguito un'altra strada». Più tardi a Leningrado Bachtin tenne un'altra lezione su Ivanov che i presenti trovarono «necessitante di sforzo e tensione, ma capace di provocare giramenti di testa». Alla fine della lezione uno di questi disse: «Che conferenza! Ha delineato l'intera civiltà!»[31]. Bachtin capiva finemente il «simbolismo realistico» elaborato negli articoli di Ivanov, quel realismo che vuole raggiungere «l'es-

senza reale dei fenomeni», il sistema dei simboli della poesia di Ivanov, il significato e il senso delle sue ricerche sul dionismo e sull'origine dionisiaca della tragedia[32]. È difficile pensare che la pratica e l'ideale del simposio platonico coltivato negli anni 1905-12 sulla torre di Ivanov potessero essere passati inosservati per Bachtin e per la sua concezione del dialogo.

Nel libro *Problemi della poetica di Dostoevskij* (scritto al principio degli anni Venti) Bachtin evidenzia in modo particolare il ruolo di Ivanov nella storia dell'interpretazione di Dostoevskij, mettendo in risalto innanzitutto la formula *Tu sei*. Il rapporto verso di questa di Bachtin è duplice. Per sua stessa ammissione essa esprime in modo «profondo e veritiero» la particolarità strutturale principale del mondo e della visione del mondo di Dostoevskij e corrisponde all'approccio dialogico interiore di Dostoevskij alla rappresentazione della coscienza dell'eroe[33]. Eppure Bachtin ritiene che Ivanov «monologizzasse» tale principio e lo ripensasse come il postulato religioso che determina la visione del mondo di Dostoevskij e il *contenuto* del suo romanzo, ma non il principio della sua visione del mondo *artistica* (corsivo di Bachtin) e della struttura artistica del romanzo[34]. Nell'ultima affermazione sta l'essenza della similarità e della differenza tra Ivanov e Bachtin, lo stesso Bachtin considerava necessario limitare il fine conoscitivo al quadro della forma artistica del romanzo.

Nel dialogo ivanoviano, come nella sua idea sulla cultura in generale, troviamo un principio, una fonte religiosa. Il dialogo di Bachtin esiste invece solo nel mondo estetico. Come nota uno studioso russo di Bachtin, nella sua filosofia del dialogo manca il principio trascendente, egli non ha in generale alcun piano dell'essere a parte quello del dialogo esistenziale[35]. Nell'analisi bachtiniana di Dostoevskij è pienamente esclusa la categoria del male[36] così essenziale per il mondo di Dostoevskij. Nell'introduzione al suo libro Bachtin affermava che Dostoevskij deve essere recepito prima di tutto come «*artista* (corsivo di Bachtin) (certo di un certo genere) e non come filosofo e pubblicista»[37].

Ivanov, Berdjaev, S. Bulgakov e altri interlocutori dei

simposî pietroburghesi nella «torre» non sarebbero stati d'accordo con tale affermazione. Ma Bachtin, già nel dichiarare che l'interpretazione ivanoviana di Dostoevskij pone soltanto, ma non risolve, la questione della specificità della forma artistica dello scrittore, di fatto collega la sua concezione del dialogismo al *Tu sei* di Ivanov, categoria centrale dell'etica e della filosofia dell'arte di Ivanov.

Al momento attuale, negli anni Novanta del XX secolo, Bachtin è ormai popolare in ogni dove e viene recepito da molti come una «figura-magnete, che attira a sé, generando tentativi di comprendere in modo nuovo l'uomo nel mondo»[38]. Lo stesso Bachtin ancora trent'anni fa con perspicacia così scriveva sulla causa della crescente popolarità delle sue idee: «Dopo il mio libro (ma indipendentemente da esso) le idee della polifonia, del dialogo, dell'incompletezza ecc. ottennero un ampio sviluppo. Ciò si spiega con la crescente influenza di Dostoevskij, ma prima di tutto, certo, con quelle trasformazioni della stessa realtà che prima di altri (e in questo senso in modo profetico) seppe scoprire Dostoevskij» (nota del 1961)[39].

In effetti, molto di ciò che viene recepito come una scoperta specificamente bachtiniana, in parte appartiene ancora una volta a Dostoevskij, e ancora una volta al patrimonio generale del pensiero russo della seconda metà del XIX-inizio del XX secolo e in tal caso bisognerebbe parlare non di scoperta ma di specificità di concezione da parte di Bachtin dei problemi posti da quella tradizione di pensiero o di una specifica soluzione bachtiniana di questi problemi. Tale si presenta la filosofia del dialogo di Bachtin, l'opposizione di «io» e «altrui» che viene riconosciuta come la pietra angolare del sistema bachtiniano e che, in realtà, era al centro anche del pensiero filosofico di Vjač. Ivanov e di un'intera pleiade di pensatori moscoviti e pietroburghesi di diverse generazioni[40], è vero, sempre in contesti filosofici differenti. Ma la fenomenologia della comunicazione di Bachtin assimila elementi di antropologia ascetica, l'idea dell'autonegazione penitenziale e dell'accettazione amorevole dell'altro e trasferisce su rapporti puramente umani le categorie religiose rimanendo accanto a ciò per principio «di que-

sto mondo»[41]. Conoscere qui e valutare il significato degli altri pensatori del XX secolo è un compito grato per il lettore, interessato a comprendere la specificità dell'«idea russa» della cultura.

ANDREJ SHISHKIN

Note

[1] V. Lenin, *Sobranie sočinenij* [Raccolta delle opere], t. 35, 4ª ed., p. 107. Secondo la testimonianza di N. Valentinov, Lenin gli avrebbe detto di Dostoevskij: «Per questa schifezza non ho tempo libero» (N. Valentinov, *Vstreči s Leninym* [Incontri con Lenin], New York, 1953, p. 85).

[2] V. anche V. Seduro, *Dostoevsky in Russian Literary Criticism 1846-1956*, New York, 1957.

[3] N. Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, Torino, 1977, p. 35.

[4] S. Gorodeckij, *Vospominanija ob Aleksandre Bloke* [Memorie su Alexandr Blok], in *A. Blok v vospomonanijach sovremennikov* [Blok nelle memorie dei contemporanei], t. I, Moskva, 1980, p. 332.

[5] V.I. Ivanov, *Sobranie sočinenij* [Raccolta delle opere], t. 4, Bruxelles, 1987, p. 463; t. 2, Bruxelles, 1974, p. 14.

[6] «Novyj put'», 1905, giugno, p. 293.

[7] *Pis'ma N.A. Berdjaeva k Vjač. Ivanovu* [Lettera di N.A. Berdjaev a V. Ivanov], in «Cahiers du Monde Russe et Soviétique», 1994, n. 1.

[8] La traduzione italiana del saggio sta in *Il dramma della libertà. Saggi su Dostoevskij*, Milano, 1991, pp. 39-70.

[9] V. Čudovskij, *O «Russkoj Mysli»* [Su «Il Pensiero Russo»], in «Apollon», 1911, n. 8, p. 67.

[10] La traduzione italiana del saggio sta in *Il dramma della libertà*, cit., pp. 97-122.

[11] Copia stenografica del testo della conferenza è conservata presso la Sezione manoscritti della Biblioteca Statale Russa di Mosca, n. 109.4.50, ff. 1-20.

[12] Lettera di S.L. Frank a V. Ivanov del 14 maggio 1916. Sezione manoscritti dell'Istituto di Letteratura russa (San Pietroburgo), fondo 607, n. 263, ff. 1, 2. Per questo testo esprimo la mia gratitudine a G. Obatnin.

[13] In russo *Lik i ličiny Rossii*. La parola *lik* in russo sta ad indicare la raffigurazione del volto umano o del santo sull'icona, *ličina* è invece chiamata la maschera del buffone, della quale si serviva secondo le credenze anticorusse il diavolo, il demonio, per camuffarsi. Così il senso dell'articolo è già determinato nel titolo.

[14] Lettera non datata di Ivanov a E.D. Šor, cit. dai commentari a V.I. Ivanov, *Sobranie socinenij*, t. 4, p. 762.

[15] Lettera di Ivanov a E.D. Šor del 25 maggio 1925, *ibidem*.

[16] Lettera di Ivanov a E.D. Šor dell'11 luglio 1925, *ibidem*, p. 763.

[17] Lettera di Ivanov a E.D. Šor del 25 novembre 1924, *ibidem*, p. 761.

[18] Lettera di Bem a Vjač. Ivanov del 19 luglio 1937, Archivio Ivanov, Roma.

[19] Se ne deduce che la traduzione inglese necessita di una significativa revisione: esemplificativo è il fatto che in tutte le riedizioni americane del libro risulti mancante l'introduzione generale di Ivanov.

[20] *Forma formans e forma formata*, *Sobr. soč.* III, p. 680. L'articolo è scritto in italiano.

[21] M.C. Ghidini, *Critica letteraria e ermeneutica in Vjačeslav Ivanov*, in «Il confronto letterario», Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia, anno VII, n. 13, maggio 1990, p. 170.

[22] Una serie di essenziali categorie estetiche di Dostoevskij coincide effettivamente con le categorie estetiche di Ivanov come ha mostrato in modo convincente Victor Terras in *The Metaphysics of the Novel-Tragedy: Dostoevsky and Viacheslav Ivanov*, in *Russianness. Studies on a Nation's Identity*, Ann Arbor, 1990, pp. 153-54.

[23] *Ellinskaja religija stradajuščego boga* [La religione ellenica del dio sofferente] (redazione su rivista 1904-1905, edizione in volume, 1917), e *Dionis i Pradionisijstvo* [Dioniso e l'originario mito dionisiaco], Baku, 1923. Sul carattere della conoscenza ivanoviana della tragedia antica si può giudicare dal fatto che ad Ivanov si deve l'«Eschilo russo», la traduzione di sei tragedie eschilee (edizione più recente nel 1989).

[24] V. Lena Szilard, *Neskol'ko zametok k učeniju Vjač. Ivanova o katarsise* [Alcune note per la teoria di V. Ivanov sulla catarsi], in *Cultura e Memoria. Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a V. Ivanov*, III, Firenze, 1988, pp. 144-45.

[25] La parola *individuacija* (strettamente connessa al suo significato etimologico) nelle opere di Ivanov acquista un senso preciso e profondo, legato fra l'altro all'idea dell'avanzamento in Europa della crisi dell'individualismo.

[26] V. il capitolo «La nascita della tragedia» nel libro *Dionis i. Pradionisijstvo*, cit.

[27] *Ibid.*, p. 191.

[28] K. Clark, M. Holquist, *Michail Bachtin*, Bologna, 1991, p. 70.

[29] Annotazione di una conversazione con Bachtin tenutasi l'11 aprile 1974, registrata da A.S. Bočarov: comunicazione di I. Szilard.

[30] *Pepel i almaz. Iz rasskazov M.M. Bachtina zapisannych D.V. Duvakinym* [Cenere e diamante. Dai racconti di M.M. Bachtin registrati da V.D. Duvakin], in «Literaturnaja gazeta», 4 agosto 1993, p. 6.

[31] R.M. Mirkina, *Bachtin kakim ja znala* [Bachtin come io lo conoscevo], in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», 1993, n. 2, p. 169.

[32] *Iz lekcij po istorii russkoj kul'tury. Vjač. Ivanov* [Dalle lezioni di storia della cultura russa. Vjač. Ivanov] in M.M. Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorčetva*, Moskva, 1979, pp. 374-383 (trad. it., *L'autore e l'eroe*, Torino, 1988). Vedi anche K. Clark, M. Holquist, *op. cit.*, pp. 51-53.

[33] M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, 1968, pp. 17-18, 22.

[34] Cit., pp. 18-49. Bachtin inoltre non accettava la definizione del romanzo di Dostoevskij come «romanzo-tragedia» e criticava Ivanov per non aver valutato in pieno il carattere innovativo di Dostoevskij nella forma dei suoi romanzi.

[35] N.K. Boneckaja, *M.M. Bachtin i tradicii russkoj filosofii* [M.M. Bachtin e le tradizioni della filosofia russa], in «Voprosy filosofii», n. 1, 1993, pp. 91-93; K. Clark, M. Holquist, *op. cit.*, pp. 52-53.

[36] D. Segal, *Dostoevskij e Bachtin rivisitati* in *Bachtin teorico del dialogo*, a cura di F. Corona, Milano, 1986, pp. 346, 376 e *passim*.

[37] M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., pp. 9-10: in primo luogo un *artista* (anche se di tipo particolare, naturalmente) e non un filosofo o un pubblicista.

[38] V.L. Machlin, *Bachtin i Zapad* (*Opyt obzornoj orientacii*) [Bachtin e l'Occidente. Tentativo di rassegna orientativa], in «Voprosy filosofii», n. 1, 1993, p. 95.

[39] M. Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorčstva*, cit., p. 309.

[40] Basti ricordare i nomi di V.I. Solov'ëv e A.A. Mejer da un lato e del neokantiano A.I. Vvedenskij e del suo seguace I. Lapšin (che in modo puntiglioso ha studiato il processo di formazione di questo problema a partire da Kant nel libro *Problema čužogo Ja v novejšej filosofii* [Il problema dell'Io altrui nella filosofia moderna]) dall'altro, e inoltre S. Gessen, S.I. Frank, N.O. Losskij.

[41] N.K. Boneckaja, *Bachtin i tradicii russkoj filosofii*, cit., pp. 88, 93.

Vjačeslav Ivanov

Dostoevskij

Nota del curatore

Il testo qui riportato necessita di alcuni chiarimenti di ordine ecdotico. 1) Ettore Lo Gatto per i mutati orientamenti di Adriano Olivetti committente dell'opera (si veda, nella Introduzione di A. Shishkin, il paragrafo 2) non giunse mai ad una redazione definitiva della traduzione. Tale circostanza ha costretto il curatore del volume a qualche aggiustamento testuale pur nel pieno rispetto dei tratti stilistico-linguistici del lavoro del traduttore; 2) Lo Gatto traduce dalla versione tedesca dell'opera in quanto l'originale russo di Ivanov è andato perduto e si è conservata solo la versione effettuata dal Kresling, da cui discende anche la traduzione inglese più volte pubblicata in Inghilterra e negli Stati Uniti. In alcuni casi il traduttore tedesco travisa evidentemente il senso del testo: tale circostanza risulta chiaramente da una attenta lettura dei saggi ivanoviani degli anni Dieci dai quali il poeta e pensatore si dipartì per la stesura del suo libro su Dostoevskij. Si è dunque ritenuto opportuno apportare anche qui le minime correzioni necessarie al testo specie sulla base dei preziosi suggerimenti di Dmitrij Vjačeslavovič Ivanov e, quando necessario, ricorrendo alla edizione in lingua russa del libro da lui curata per il quarto volume della *Raccolta delle opere* di Vjačeslav Ivanov (Bruxelles, 1987).

Un ringraziamento particolare va alla prof. Anjuta Maver Lo Gatto che ha generosamente concesso la pubblicazione della traduzione del padre.

Prefazione

Sarà certamente utile accennare fin dall'inizio al principio che è alla base della costituzione ideologica della presente esposizione. Alla triplice considerazione di Dostoevskij come tragico, creatore di miti e maestro di fede corrisponde la triplice divisione del libro in «Tragodumena», «Mythologumena», «Theologumena». Ma questi sono soltanto tre diversi punti di vista, dai quali viene considerata un'entità del tutto unitaria. Deve risultare per questa via l'interiore unitarietà della sua creazione, perché ognuno dei tre aspetti presuppone e condiziona nello stesso tempo gli altri due. Io parto dall'indagine della forma e arrivo in quest'ambito alla conclusione che le opere di Dostoevskij sono, secondo la loro struttura interiore, delle tragedie nascoste dal velo epico, come lo era l'*Iliade*. Se si trova in esse il massimo avvicinamento della forma del romanzo al genere artistico della tragedia, ciò avviene perché il sentimento che l'artista ha della vita è essenzialmente tragico e insieme realistico; la tragedia infatti è pensabile solo come rapporto tra entità reali e libere. Ed in effetti la concezione del mondo di Dostoevskij si presenta come una specie di realismo ontologico, costruito sopra una autoidentificazione mistica con l'Io estraneo, come una realtà fondata nell'*Ens realissimum*. L'esame artistico delle cause dell'agire umano in tre piani – in quello pragmatico degli avvenimenti esteriori, in quello psicologico ed infine in quello metafisico, o della ragione del carattere intelligibile – mostra che l'uomo opera e si determina come personalità assolutamente libera soltanto in questa terza sfera. In tal modo la vera tragedia viene trasferita nel campo della originaria autodeterminazione del libero arbitrio – nella sfera metafisica. Non vi è però, per rendere evidenti gli avvenimenti di quest'ultima, altro mezzo che il mito, tenuto conto che per mito si intende un giudizio sin-

tetico, nel quale al soggetto simbolico, che indica una entità soprasensibile, viene aggiunto un predicato verbale che rappresenta questa entità nel suo aspetto dinamico come attivo o passivo. In conformità di ciò, alla base delle creazioni di Dostoevskij debbono essere concetti mitici, cosa che vien confermata anche dalla presenza di *Leitmotive* mitologici nelle sue opere principali. Le concezioni del poeta sulla tragedia che si svolge nella sfera metafisica tra Dio e l'uomo si congiungono in un sistema dialettico, che è esposto nell'ultima parte di questo scritto. Esso poggia, conformemente al fondamento tragico, sul contrasto agostiniano tra l'amore di Dio e l'amore di se stesso fino all'odio di Dio. La filosofia del male che consiste nell'analisi dei simboli concettuali «Lucifero», «Ahriman» e «Legione» (il male nella sfera sociale) trova in conclusione il suo correlativo nella descrizione dell'ideale religioso dell'agiocrazia.

V. I.

Pavia, dicembre 1931

Parte prima

Tragodumena

Tragodumena

È già trascorso più di mezzo secolo dalla morte di Dostoevskij, ma la sua opera e la sua influenza sono più vive che mai. Nelle figure della sua creazione artistica egli ha trasfuso una demonica forza vivificatrice, ed esse non si allontanano da noi nello scorrere dei tempi, non invecchiano, non vogliono ritirarsi nei campi luminosi delle Muse e diventare oggetto di una nostra osservazione distaccata e spassionata. Esse emergono davanti a noi dalla nebbia delle strade, bussano alla nostra porta nelle notti oscure e nelle notti bianche, nelle ore di insonnia vegliano al nostro capezzale e conducono con noi, con tono di voce pacato e rassicurante, conversazioni terribili. Dostoevskij ha acceso sul più lontano orizzonte fari di luce così chiara e raggiante che non ci sembrano già più fuochi terreni, ma stelle del cielo: egli stesso è rimasto con noi e dirige nel nostro petto i loro raggi, le loro lance di luce crudelmente risanatrici, che bruciano più roventi del ferro incandescente. Ad ogni fremito del nostro cuore egli risponde: «Lo so, e molto di più io so». Ogni mugghio del vortice che ci chiama, ogni spalancarsi dell'abisso che ci attira egli l'accompagna col canto dei travolgenti flauti della profondità. Ed ineluttabile egli sta dinanzi a noi col suo sguardo penetrante, enigmatico – egli che non ha decifrato se stesso, ma ha decifrato noi – guida cupa e perspicace nel labirinto delle nostre anime, guida ed investigatore allo stesso tempo.

Egli è vivo tra noi e procede con noi, poiché nella sua continua aspirazione verso ciò che è universale e panumano, egli più dei suoi contemporanei si è fatto iniziatore di quella complessità spirituale e psichica che ha predeterminato in modo essenziale l'odierna autocoscienza; egli se ne è fatto iniziatore grazie ad un inusuale approfondimento ed inasprimento psicologico e ontologico delle contraddizioni

del suo secolo, nonché all'azione originale delle forze di fermentazione da lui introdotte che hanno sconvolto le profondità del subcosciente e dell'ultracosciente nell'essere umano. Egli ha (come Turner la nebbia di Londra) scoperto, rilevato, sollevato a reale esistenza, la molteplicità ancora ignota dei piani di significato e complessità dell'uomo moderno – dell'uomo eterno nella sua più nuova rivelazione. Egli ha posto al futuro questioni che prima di lui non erano mai state poste e bisbigliato risposte a questioni ancora incomprese. Grazie alla sua intuizione artistica di fronte a lui si sono spalancati i più misteriosi impulsi, i più reconditi meandri ed abissi della personalità. Prima di lui non si sapeva nulla né dell'«uomo del sottosuolo», né dei superuomini tipo Raskol'nikov (in *Delitto e castigo*) o tipo Kirillov (ne *I demoni*), di quei soli idealistici al centro dell'universo nelle soffitte e nelle basse corti di Pietroburgo, non si sapeva nulla di quei fuggiaschi dal mondo e da Dio, personalità polarizzanti, intorno alle quali, come intorno ad un'asse, vibra non solo l'ordine della vita che li nega, ma anche tutto il mondo da loro negato, e dai quali nei loro nascondigli ha tanto imparato il nuovo Zarathustra. Non si sapeva che in questi cuori-caverne vi è abbastanza spazio per la perpetua lotta celeste tra le schiere di spiriti di Michele e di Lucifero per la signoria del mondo. Egli spiando ha carpito al destino tutto quel che vi è di più recondito sull'unità e la libertà umana: che la vita è nel fondo tragica, perché l'uomo non è quel che è; che il paradiso fiorisce sulla terra intorno a noi e noi non lo vediamo perché non vogliamo; che la colpa del singolo lega tutti; che il peccato di una azione malvagia può essere cancellato perché tutti lo prendono su di sé, ma non egualmente il peccato di un sogno malvagio intorno al mondo perché il sognatore è solitario nell'auto-rispecchiarsi e deve continuare a sognare ulteriormente il suo sogno; che la fede in Dio e la negazione di Dio non sono due diverse concezioni, ma due mondi spirituali essenzialmente diversi, che coesistono l'uno accanto all'altro, come la terra e il suo contrario, e sono sottoposti ognuno fino in fondo alla propria legge interna nel proprio autonomo campo di attività.

Per poter analizzare, approfondire ed arricchire il no-

stro mondo interiore in tal misura, per poter così differenziare la nostra vita spirituale, questo nuovo Dedalo doveva essere egli stesso uno dei più complessi e potenti artisti che siano mai esistiti. Egli fu l'architetto di un labirinto sotterraneo che doveva stare a fondamento di una nuova spiritualità dell'io universale e panumano.

Ed è per questo che il suo sguardo di poeta è così fissamente rivolto all'interno e così di rado nelle sue opere si intravede il luminoso sembiante della terra, il chiaro sole sopra vasti campi, e solo le stelle eterne brillano talvolta attraverso le connessure della volta, come quelle che Dante di notte, attraverso la stretta uscita della caverna del Purgatorio, vide «più chiare e maggiori»:

> Poco parer potea lì del di fori,
> Ma, per quel poco, vedea io le stelle
> Di lor solere e più chiare e maggiori
>
> (*Purg.* XXVII, 88-90)

Ma la distanza tra il pozzo e le stelle è troppo grande per poter essere dominata con i mezzi della pura epica che, simile ad un fiume, si allarga sulla piatta pianura in molle scorrer d'acque. Solo un'arte dionisiaca, sinora mai esistita, poteva narrare come gli abissi spirituali si chiamino tra loro («abyssus abyssum invocat», Salmo XLI, 8). Un'opera teatrale sarebbe inidonea a tal fine: non abbastanza introspettiva, né abbastanza ricca di piani. In ogni modo vi era una maniera poetica, la quale, senza essere in sé dionisiaca, era tuttavia per lo meno proteica, cioè così scorrevole e mutevole da non sembrare legata a nessuna forma fissa e comprendeva in sé con eguale prontezza e duttilità il racconto epico e la riflessione, il dialogo e il monologo, l'immagine del mondo visto attraverso il telescopio e attraverso il microscopio, il ditirambo e l'analisi. Inoltre essa si gloriava di essere l'arte rappresentativa dell'età moderna ed osava misurarsi perfino con la grande arte del passato. Perché non doveva il nuovo carro di Dioniso percorrere la strada maestra del romanzo?

E così, senza averne egli stesso il presentimento, il nar-

ratore delle peregrinazioni nel labirinto si rivela nell'interiore struttura del suo dono poetico un tragico, ed il romanzo sotto la sua penna si trasforma in una tragedia nascosta dal velo epico: così era anche l'*Iliade*.

I

La tragedia-romanzo

1. Nuovo in senso assoluto è in Dostoevskij l'estremo avvicinamento della forma del romanzo al prototipo della tragedia. Non che egli l'abbia voluto e vi abbia mirato coscientemente per motivi artistici: egli procedette qui al contrario con piena ingenuità. Tutto il suo essere vi tendeva: egli non poteva creare diversamente, perché egli non poteva diversamente né concepire la vita col pensiero, né contemplarla nelle immagini. E così tutto quello che egli aveva da rappresentare in racconto epico (egli non ha fatto mai tentativi nella drammaturgia; i limiti della scena gli erano evidentemente troppo angusti) acquistava la forma della tragedia e ne seguiva nel suo insieme e nei minimi particolari le leggi interne. Non troviamo nessun esempio più evidente di identità tra forma e contenuto, se per contenuto intendiamo la primordiale intuizione della vita e per forma la maniera di trasformare quest'intuizione con mezzi artistici in carne e sangue di un nuovo mondo di figure vive.

Eschilo ha detto di sé che le sue opere sono solo le briciole del banchetto di Omero. L'*Iliade* è sorta come prima e massima tragedia in un'epoca in cui della tragedia, come forma d'arte, non si poteva nemmeno parlare. Questo monumento dell'epos europeo, cronologicamente il più antico e nella sua perfezione inarrivabile, è per sua essenza una tragedia, sia nella sua concezione complessiva e nello sviluppo dell'azione, sia per il pathos che la anima. Secondo un'antica definizione l'*Iliade*, in contrapposizione all'*Odissea* descrittrice di costumi («etica»), è un poema «patetico», che descrive cioè le sofferenze degli eroi. Nell'*Odissea* l'elemento fondamentale tragico dell'epos è già esaurito; di poi comincia una lenta decadenza dell'epos eroico in generale. Il corso evolutivo di quella forma epica che chiamiamo romanzo procede invece del tutto in senso contrario: lo spie-

garsi delle sue forze nella nuova epoca diviene sempre più potente e poderoso, più molteplice ed ampio, fino a che finalmente, nella sua aspirazione ad appropriarsi dei tratti caratteristici della grande arte, matura fino al punto di accogliere in sé la pura tragedia.

Platone qualifica l'epos come una forma mista: in parte sarebbe narrativa e informativa, in parte imitativa e drammatica: là appunto dove il racconto è interrotto da numerosi ed estesi monologhi o dialoghi dei personaggi, le cui parole nel discorso diretto arrivano a noi come dalla bocca di maschere che il poeta magicamente rievoca da un'invisibile scena tragica. E così, secondo il pensiero di Platone, la lirica e l'epolirica (che abbraccia quel che il poeta dice partendo da se stesso) da una parte, e il dramma (che comprende in sé tutto quello che il poeta mette intenzionalmente in bocca ai suoi eroi) dall'altra, sarebbero due tipi di arte poetica naturali, allo stato puro, ben distinti tra loro, mentre l'epos riunirebbe in sé sia elementi lirici, sia elementi drammatici. Questa doppia natura dell'epos, giustamente riconosciuta da Platone, si può spiegare ammettendone l'origine dall'arte musicale totalizzante dell'età primitiva descritta da Aleksandr Veselovskij e da lui definita «sincretica», nella quale l'epos non si è ancora distaccato dall'azione del culto musicale-orchestico, dalla rappresentazione sacrale in maschera.

Comunque sia, il tragico che determina il contenuto e la forma interna dell'*Iliade*, costituisce quella base storica che ci spinge a considerare la tragedia-romanzo non come una alterazione del romanzo puramente epico, ma come un suo arricchimento, come la restituzione all'epopea di tutti i diritti che le spettano. Che cosa ci autorizza ora a considerare il romanzo di Dostoevskij una tragedia-romanzo? Tragica per sua essenza è in tutte le sue grandi opere innanzitutto la concezione poetica fondamentale.

«Die Lust zu fabulieren», la gioia fine a se stessa dell'invenzione e della fantasia, del variopinto intreccio di situazioni che si concatenano e si incrociano nei modi più diversi: questo era una volta il principale fine formale del romanzo; e in questo favoleggiare il narratore epico sembrava

potersi pienamente realizzare, spensierato, loquace, inesauribile nelle sue invenzioni, senza provare particolare piacere – e del resto non ne era capace – nel raggiungere la chiusa del racconto. Ed inoltre costui restava sempre fedele all'originaria tendenza di condurre la favola ad una felice soluzione, capace di soddisfare pienamente i nostri sentimenti di simpatia risvegliati dalla continua partecipazione alle avventure dell'eroe, nonché ci riportava, dopo lunghe peregrinazioni su un magico tappeto volante, nel consueto ambiente, a casa nostra, sazi della ricca molteplicità della vita, i cui riflessi abbiamo intravisto in illusorie visioni alla soglia tra sogno e realtà, ma nello stesso tempo sanamente affamati di nuove esperienze della nostra propria esistenza.

Il pathos di questo favoleggiare «in oziosa meditazione» (per dirla con Puškin) è andato irrevocabilmente perduto per la nostra epoca cupa e pensosa. E poi una parte importante della letteratura romanzesca si è disgiunta dal tronco principale dando vita al romanzo ideologico (così, ad esempio, molto tempo prima di Rousseau, il racconto utopistico) o a romanzi dedicati alla descrizione di stati d'animo interiori (non solo il romanzo sentimentale, ma già la *Fiammetta* del Boccaccio). Tuttavia Dostoevskij, come Balzac e Dickens che chiaramente influirono su di lui, non volle e non ebbe mai bisogno di rinunziare, e a pieno diritto, alla robusta tecnica della sempre viva arte del favoleggiare, vale a dire al ricco insieme di avvenimenti inattesi che ad essa è proprio, all'enigmaticità del loro intreccio, all'arte di tenere il lettore in continua tensione, fino all'ultimo minuto che precede l'inattesa soluzione dell'intreccio in apparenza inestricabile. Tuttavia questo materiale screziato è in lui subordinato ad uno speciale e più alto fine architettonico: le sue parti costitutive, per quanto apparentemente prive di importanza, servono nel loro complesso alla costruzione di una tragedia unitaria.

Nel pragmatismo circostanziato e a prima vista eccessivamente sviluppato della maniera di Dostoevskij non è di troppo nemmeno il più piccolo dei particolari: tutti i dettagli dell'azione si uniscono innanzitutto strettamente nell'unità minima delle singole peripezie del racconto; e poi que-

ste peripezie a loro volta vengono legate, per così dire, negli atti di un dramma irresistibile nel suo svolgimento e nella loro successione costituiscono i ferrei anelli di una catena logica, dalla quale, come da un corpo planetario, pende con tutto il suo peso di contenuto e di destino, l'avvenimento principale, lo scopo di tutta la creazione poetica, perché in questa sfera planetaria ancora una volta si sono misurati nella lotta Ormuzd e Ahriman, si sono compiuti una sua propria apocalisse ed un suo proprio giudizio universale.

2. Il romanzo di Dostoevskij è un romanzo catastrofico giacché in tutta la sua impostazione è rivolto ad una catastrofe tragica. Da quel che noi nell'arte poetica chiamiamo tragedia esso si distingue, se prescindiamo dalla forma esteriore narrativa e teniamo conto solo della struttura interna del racconto, soltanto per il fatto che invece delle poche semplici linee di un'azione abbiamo di fronte a noi, per così dire, una tragedia potenziata. Come se vedessimo la tragedia attraverso una lente di ingrandimento e trovassimo che nel suo tessuto cellulare si ripete e si imprime lo stesso principio antinomico, al quale è sottoposto tutto l'organismo. Ogni cellula porta in sé il seme di una evoluzione agonistica, e se il tutto è catastrofico, lo è anche ogni singolo nodo in piccolo. Così si spiega quella legge del ritmo epico in Dostoevskij originale e corrispondente in pieno all'essenza della tragedia, legge che gradualmente accresce il peso degli avvenimenti e trasforma le sue creazioni in un sistema di muscoli e nervi tesi.

La descritta qualità attribuisce loro un potere su di noi sempre più grande, quanto più grande è lo sforzo richiesto da una salita che si fa sempre più ripida. Questo appunto, e non la vivisezione dell'animo sofferente, fu anche il vero motivo di tante lamentele sul «talento crudele» dello scrittore. Senza dubbio il poeta ci impedisce gioia e piacere per tutto il corso dell'azione che si fa sempre più inquietantemente tenebrosa ad ogni sinuosità del cammino; neppure i voluti capricci distribuiti in abbondanza alla maniera dei romantici, sono in grado di rasserenarci. Dobbiamo vuotare l'amaro calice fino all'ultima goccia, prima che ci sia con-

cesso conforto e luce nella «tragica purificazione». Ma che cos'è nella poesia dostoevskiana questa «purificazione», su cui tanto si concentra Aristotele nella sua famosa definizione della tragedia e che ha dato luogo a così diversi tentativi di interpretazione?

La tragedia antica doveva chiudersi con la purificazione (catarsi). Al tempo in cui la tragedia non aveva ancora perduto il suo significato religioso, la catarsi veniva concepita come un beatificante e salutare dono di grazia di purificazione delle anime, in seguito al quale coloro che sinceramente partecipavano al dionisiaco servizio di passione, alla fine del dramma sacro (δρώμενα) sentivano di aver espiato e si sentivano santificati. Per Aristotele, il quale aspirava a fondare una estetica poggiata su se stessa, scevra dagli elementi del sentire religioso, la catarsi era una *medicina vitae* in senso psicologico, una liberazione dell'animo dagli affetti caotici evocati dalla tragedia, affetti prevalentemente di timore e di compassione; era quindi un ristabilimento dell'equilibrio spirituale; le forze di quegli affetti fino a che non trovano uno sbocco si accumulano minacciosamente nell'uomo, ma attraverso la partecipazione collettiva al destino tragico di un eroe beneficamente «si scaricano». Non bisogna tuttavia dimenticare che siamo di fronte ad una costruzione teorica, il cui inventore non conosceva più direttamente l'esperienza dell'età in cui la tragedia era fiorita; egli ammette, fatto di per sé assai indicativo, che la lettura dei drammi è da preferirsi alla loro rappresentazione sul proscenio. È naturale perciò che egli tenda a secolarizzare i concetti tradizionali di purificazione dionisiaca, di opposizione dionisiaca al *timor mortis* e di compassione dionisiaca alle passioni dell'eroe, al fine di salvarli e di trasferirli nella propria cultura ormai dimentica della lingua sacra.

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

fisico o morale. Ce lo dice l'esperienza immediata, non appena attraverso una grande opera del nostro epo-tragico siamo arrivati ad intendere che il nostro cuore piagato non ha spasimato invano, giacché in noi si è compiuto qualche indelebile evento interiore, giacché in qualche modo siamo diventati altri; una conferma del senso e del valore della vita e della sofferenza del tutto inafferrabile, ma pure consolante, ha cominciato a brillare come una stella nella nostra anima nobilitata dal segreto sacrificio di una sperimentata rinuncia, benedetta e santificata dal dono di dolore di un concepimento spirituale. Un tale effetto il poeta si pone come fine; e come l'antica drammaturgia produceva particolari opere (quali il *Prometeo liberato*, le *Eumenidi*, l'*Edipo a Colono*) che avevano per scopo di sigillare solennemente l'apoteosi riconciliatrice della sofferenza eroica, così noi troviamo in lui nell'epilogo di *Delitto e castigo* la rappresentazione di una interiore rinascita di un uomo sostanzialmente buono, sebbene perdutosi, rinascita che equivale allo sforzo di un fresco germoglio da radici sane che cresce potentemente, dopo che il vecchio tronco inaridito è stato incenerito dalla folgore della vendetta. Nella parte finale del romanzo *I fratelli Karamazov* registriamo una così elevata celebrazione del giovane martire che, consolati, benediciamo il suo oscuro sacrificio come una fonte di sconfinato bene. E il conforto e la corroborazione che il poeta dona all'anima che l'ha seguito attraverso tutte le sofferenze dell'Inferno e le pene del Purgatorio fino alla soglia della pace sono così creativamente potenti e illuminanti che noi assai presto ci riconciliamo con la nostra severa guida e non ci lamentiamo più del difficile cammino.

È folle voler rimproverare come una imperfezione artistica ciò che conduce ad un tale risultato. Si può, è vero, qualificare di manchevolezza della maniera dello scrittore l'uniformità di certi mezzi, che fanno pensare a una diretta trasposizione di modi scenici nel racconto epico: l'artificiosa contrapposizione di persone e avvenimenti nello stesso luogo e nello stesso tempo; dialoghi che forse sono efficaci sulla ribalta, ma non hanno realtà di vita; la rappresentazione di ogni sviluppo psichico attraverso scontri catastrofici,

episodi e smascheramenti furibondi e appassionati, che hanno luogo davanti agli occhi di tutti, in circostanze inverosimili, ma vantaggiose per la scena; il circoscrivere singole scene con veri e propri effetti di chiusa, puri *coups de théâtre*, e, finché l'elemento propriamente catastrofico non è ancora pronto ad intervenire, la sua anticipazione nelle caricature della catastrofe: le scene degli scandali.

3. Poiché la formula artistica (per sua natura anch'essa scenica) rigidamente seguita da Dostoevskij, vuole che tutto ciò che è interiore si manifesti nell'azione, lo scrittore, guidato dalla sua primitiva tragica intuizione della vita giunge inevitabilmente all'esigenza di esprimere in una azione antinomica l'antinomia che è al fondo della tragedia. Questa azione si presenta sempre come una violazione e, a seconda della sfera alla quale la riferiamo, è una violazione o dell'ordine cosmico (così l'antica tragedia religiosa concepiva la colpa di un Prometeo, di un Penteo, di un Ippolito), o delle norme sociali (Antigone), nel qual caso noi chiamiamo delitto la forma estrema di tale violazione.

E così, il delitto diviene il punto centrale del mondo tragico del nostro romanziere, il quale si propone, in una analisi esauriente di esso, di provare e dimostrare tutto quello che egli ha appreso sui più segreti motivi dell'anelare e dell'aspirare umano. Naturalmente, questa analisi deve essere prima di tutto psicologica e sociologica; tuttavia il grande psicologo, il quale alla conoscenza psicologica contrappone una «più reale» penetrazione nel mistero dell'uomo, non può assolutamente fermarsi ad essa. La sua più intima esperienza nell'indagare la profondità del cuore l'ha portato infatti assai oltre ciò che è determinabile e determinato empiricamente; e appunto questa penetrazione nella natura sovraempirica del libero arbitrio attribuisce alla sua primitiva intuizione della vita un carattere tragico. Le radici di quell'essenza spirituale divenuta carne che chiama se stessa uomo, non si trovano nell'esperienza terrena, ma in un'esistenza ultraterrena, ed ogni singolo destino ha il suo «Prologo in cielo». Sul piano ontologico anteriore al nostro mondo, lì dove Dio e il diavolo lottano per il destino della crea-

tura – e «il loro campo di battaglia sono i cuori degli uomini» – lì *incipit tragoedia*.

Per l'osservazione empirica infatti l'uomo se non appare completamente privato della libertà, non appare comunque libero in senso assoluto. E tale non è in verità; altrimenti l'uomo non sarebbe uomo, cioè non sarebbe fra le creature di Dio l'unico essere che vive tragicamente la sua vita. Per quanto egli, sia nella sua vita spirituale, sia in quella materiale, dipenda ancora molto dal mondo esteriore, tuttavia nel suo nucleo più intimo porta una sua propria legge autonoma, alla quale tutto ciò che lo circonda finisce in qualche modo per adeguarsi. Il principio ultimo delle sue azioni e reazioni nel mondo, l'impenetrabile contenuto del suo io, è interiormente determinato da lui stesso e si mantiene come sostanzialmente indipendente. Laddove non ci sia libera autodeterminazione, è possibile parlare di tragicità solo in senso traslato ed impreciso, poiché la vera tragedia della vita umana si svolge in azioni esteriori solo in quanto queste riflettono la tragedia primitiva e fuori del tempo, del suo essere intelligibile. Il vero nodo dell'intreccio tragico Dostoevskij lo trasporta così nel campo del metafisico dove noi, condotti dall'artista, abbiamo presente la pura attività del libero arbitrio e la contempliamo nello spirito.

Ecco perché Dostoevskij deve fondare e spiegare il delitto in modo triplice: prima di tutto partendo dall'antinomia metafisica della volontà singola, la quale, posta di fronte al contrasto dell'essere per sé e dell'essere in Dio, deve scegliere fra i due e rispettivamente sottoporre l'uno all'altro, determinando così liberamente la legge fondamentale del suo essere; in secondo luogo partendo dal pragmatismo psicologico, cioè dall'unione e dallo sviluppo degli stati di coscienza periferici, dalla concatenazione del contenuto delle esperienze, dalla patologia delle passioni, dal gioco d'onde delle commozioni che portano all'ultimo passo decisivo, all'ultimo affetto necessario per il compimento del delitto; in terzo luogo infine, partendo dal pragmatismo degli avvenimenti esteriori, da tutta la rete degli avvenimenti apparentemente casuali, fine come una ragnatela, ma sempre più spessa e ben presto non più lacerabile, che la vita tesse in-

torno alla sua vittima, dalla catena delle azioni e dell'intreccio delle circostanze, la cui logica porta inevitabilmente al delitto. L'azione comune di tutti questi momenti viene messa inoltre in un tale rapporto con gli avvenimenti che si verificano nella sfera sociale, che noi vediamo chiaramente come anche la volontà universale coagisca segretamente con l'atto di autodeterminazione della singola volontà.

Così questo «Maestro di color che sanno», maestro per coloro che conoscono il cuore umano, con la sopraindicata triplice analisi delle cause del delitto, mette a nudo davanti a noi la più recondita tragicità dell'antinomico legame di determinismo e libero arbitrio nel destino umano. Egli ci porta per così dire presso il telaio della vita e ci mostra come in ogni singola connessione i fili della libertà e della necessità si incrociano, si intrecciano gli uni con gli altri. La sua rappresentazione metafisica è immanente a quella psico-empirica: la direzione principale della via è indicata ad ognuno dalla sua profonda volontà che si fonda in Dio o a Dio si oppone dopo essersi da lui staccata, e sembra perciò come se la volontà e l'aspirazione esteriore superficiale siano in ogni parte condizionate dalla legge della vita, sebbene quest'ultima sia impotente di fronte ad una più alta fase di condizionamento, voluta dall'uomo stesso, che è appunto l'espressione della sua libera autodeterminazione. Infatti quella decisione fondamentale pro o contro Dio si manifesta senza interruzione col piegarsi cosciente dell'uomo all'ordine di innumerevoli spiriti che gli comandano appunto di andare qui e non là, di fare e di dire questo e non quello. In realtà, se si è compiuta una volta la scelta metafisica, non è più possibile di agire diversamente in ogni singolo caso; qualsiasi resistenza non è più realizzabile e la decisione presa una volta rimane, perché è sostenuta da tutto l'essere dell'io umano, il quale si è determinato in questa scelta.

Quello dunque che nella tragedia sofoclea appare una imperscrutabile determinazione del destino, in Dostoevskij (come in Eschilo che pone al posto dell'Ananke la maledizione degli dèi meritata dall'uomo) è elevato ad atto di volontà primordiale dell'anima umana, la quale o si rivolge a Dio, e così per tutta la sua vita terrena conserva profonda-

mente in sé un presentimento di Lui, la fede in Lui, o si allontana da Lui, e allora non può più per tutta la sua vita ricordarsi di Lui, non può credere in Lui, anche se desidera la fede e parla di fede. Solitaria, ondeggiante nel vuoto, essa non trova nessun reale accesso nell'uomo – perché solo in Dio l'uomo può essere sentito in modo reale dall'uomo; essa sogna l'uomo e il mondo e odia il proprio sogno e il proprio desiderio di illusione e di un sogno tormentoso; essa vuole uccidere le ombre che le volteggiano intorno e disperata cerca liberazione dall'incubo affondandosi nel non-essere.

Solo una benefica morte spirituale, alla quale segua una rinascita – la morte del vecchio uomo nella personalità –, potrebbe salvare quest'ultima attraverso l'espiazione offertale come dono. Tuttavia, questo morire e rinascere, che noi abbiamo paragonato allo sbocciare di un nuovo germoglio da radici sane, possono aver luogo solo se le radici sono veramente sane, se cioè il distacco da Dio non si fonda sulla decisione definitiva dell'io metafisico, ma costituisce solo un momento antitetico del dramma supersensibile, il momento di un capriccioso allontanamento da Dio per arroganza e aspirazione ad un atto libero ed autonomo, il momento di una volontaria e ontologica rinuncia e autodilapidazione (una specie dunque di κένωσις della natura umana simile a Dio), dopo le cui amare esperienze e disillusioni rimane ancora possibile un ritorno alla casa paterna, dopo i cui errori e delitti rimane ancora possibile il *Domine, memento mei* del ladrone pentito.

4. Il desiderio tuttavia di mettere in chiaro ad ogni costo i più intimi stati dell'anima in manifestazioni esteriori di carattere scenico, torna nuovamente a svantaggio della serena obiettività e chiarezza epica. L'eccesso proprio di questa maniera di rappresentazione, richiama l'impressione del morboso anche là dove l'avvenimento, per quanto confuso, non ha effettivamente in sé nulla di patologico. Il patetico viene spinto fino al limite in cui minaccia di degenerare in esaltato, in isterico. Le persone del romanzo che soffrono nel modo più profondo il contrasto tragico agiscono e pro-

cedono come in uno stato duraturo di spasimo, ora calmo, ora selvaggio.

Con il tono oltremisura eccitato del dialogo contrasta in modo stridente lo stile sobriamente pratico del racconto che fa pensare ad un protocollo giudiziario; e poiché tutto il romanzo è costruito come un racconto poliziesco, al lettore sembra talvolta di assistere ad un tormentoso processo tirato per le lunghe e straordinariamente complicato. Tutto ciò deve essere preso in considerazione da chi, leggendo le opere grandiose di questo genio *sui generis*, prova un'indicibile sofferenza e un profondo piacere.

Per mezzo della sua relazione minutissima e concreta l'autore trasmette l'illusione di una ricostruzione rigidamente realistica dei fatti, di una assoluta o quasi documentaria verosimiglianza. Così egli nasconde la grandiosa, propriamente poetica artificiosità che, con volo potente, si leva al disopra del mondo empirico, idealità di un mondo da lui magicamente evocato, un mondo che è diverso da quello reale delle nostre esperienze quotidiane, ma che di questo riproduce il senso e il divenire misterioso con tanta verità e scruta con tale forza divinatrice di profeta il rapporto con la vita reale, che la realtà stessa sembra essersi affrettata a rispondere a questo Colombo del cuore umano con la rivelazione di fenomeni finora rimasti nascosti oltre l'orizzonte.

L'illusione di una completa concordanza col ritmo e il rilievo della realtà cela all'occhio del lettore la quasi minacciosa grandezza della sfrenata fantasia dello Shakespeare russo, ma tuttavia dietro lo stile intenzionalmente così prosastico e protocollare che disprezza ogni ornamento, si nasconde l'acutezza precisa e la potente plasticità di una lingua magnificamente espressiva e adeguata all'argomento, la quale già solo per la sua energia liberatrice, per il suo assalto ad ogni smorfia letteraria tradizionale, contro ogni lisciatezza e affettazione manierata, possiede un valore infinito.

Ma qui si deve ancora aggiungere un mezzo d'espressione particolare che trasforma in poesia il protocollo istruttorio come per incanto: Dostoevskij è maestro nell'accrescere la tragica atmosfera del tutto con effetti di illuminazione, con contrasti e gradazioni di luce e ombra. In ciò

somiglia a Rembrandt, la cui caratteristica fornita da Baudelaire ricorda vivacemente il regno doloroso del nostro poeta, la sua «casa dei morti»:

> Rembrandt, triste hôpital, tout rempli de murmures,
> Et d'un grand crucifix décoré seulement,
> Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,
> Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement...

In Tolstoj, suo grande contemporaneo e rivale, tutto è immerso in una luce dispersa che non permette di concentrarsi sulla singola forma fino all'oblio completo delle lontananze del tutto che la circonda. Ben diversamente in Dostoevskij: oscure ombre si posano l'una sull'altra negli angoli di cortili chiusi; lampeggiano riflessi di una luce gettata intenzionalmente che si spezza in artificiose fasce nelle volte e nei contorni delle nicchie. Proprio così si deve presentare il Labirinto a colui che indaga le casematte dello spirito e fa cadere la luce della sua torcia su centinaia di volti baluginanti alla fiamma tremolante, negli occhi dei quali egli fissa il suo sguardo grave che trafigge e penetra in profondità.

Dostoevskij infatti, spia e sbirro nell'oscurità della nostra anima, non ha bisogno di una illuminazione che rischiari per intero il mondo degli oggetti. Intenzionalmente egli avvolge i suoi poemi in una semioscurità per poter, come le antiche Erinni, sorprendere di notte il delinquente e spiarlo nascosto dietro una sporgenza di roccia e poi, all'improvviso, dopo aver gettato su tutto un chiarore rosso cupo, presentarsi davanti al pallido assassino non più padrone dei suoi sensi e il cui sguardo cupo ed errante è fisso irresistibilmente sul corpo della vittima immobile e inondato di sangue. La musa di Dostoevskij con la sua perspicacia estatica e il suo sguardo chiaroveggente somiglia alla Menade dionisiaca, che posseduta dal suo dio «irrompe col cuore che batte sonoramente» (παλλομένη κραδίην), e allo stesso tempo anche all'altro volto di questa Menade, la figlia delle tenebre dai capelli serpentini, la segugia della dea notte, l'Erinni vendicatrice fatale, spietata, sempre agitata, con la fiaccola in una mano e la frusta di serpi nell'altra.

II

Il principio tragico della concezione del mondo

1. Idealismo ingenuo si può ben chiamare quella sensazione del mondo originariamente propria dell'uomo in quanto individuo, la quale, come appunto avviene nel processo di individuazione, è caratterizzata dal fatto che l'oggetto viene vissuto direttamente come un contenuto parziale dell'io risvegliatosi all'autocoscienza: la reale essenza del tu in questo gradino non è ancora rivelata. Lo sviluppo dei rapporti interpersonali, come anche la scoperta delle potenze che agiscono misteriosamente dal di fuori nel mondo animato, col perfezionamento di regole e norme rituali, giuridiche ed etiche dell'agire, conducono all'epoca del realismo ingenuo. Sul terreno di quest'ultimo si sviluppa una più alta morale che, avendo le sue ferme radici nella religione, assicura all'uomo il sentimento della realtà trascendente degli esseri e delle cose che lo circondano, anche se, dopo la rovina delle antiche concezioni di fede, la conoscenza distaccatasi via via dalla ragion pratica, riconduce colui che conosce, avendo egli cancellate tutte le premesse della concezione religiosa del mondo, di nuovo verso il polo dell'idealismo in lui innato. Ma poiché questo idealismo ha da tempo perduto la sua primordiale ingenuità, l'io che conosce tenderà ora ad astrarsi dal contenuto empirico della personalità; per mezzo del puro pensiero la coscienza soggettiva vorrà universalizzarsi *in abstracto*. Il primo, anzi l'unico tentativo, di una religione morale derivata dalla pura conoscenza idealistica fu il buddismo, il quale ancor oggi esercita su molti spiriti una forte attrazione: la coscienza contemporanea, anche se occasionalmente rende omaggio alla definizione materialistica della natura (come fu il caso di Feuerbach e di Karl Marx) resta tuttavia condizionata dall'eredità della maniera di pensare culminata in Hegel.

Sorge da questa disposizione di spirito, sulle rovine dei

grandi sistemi idealistici, un pericolo che si è fatto sensibile in modo misterioso specialmente dalla seconda metà del secolo scorso, pericolo nel quale Dostoevskij ha veduto uno dei *Leitmotive* dell'antichissima lotta dell'uomo con Dio. L'uomo ha certamente imparato nel suo agire attraverso i millenni a porsi in posizione autonoma di fronte al mondo circostante: nell'atto della conoscenza, che pure decide su tutto, egli riconosce ciononostante il tutto come un oggetto posto da lui stesso; se egli deve ora cercare in se stesso la misura delle cose, è facile che sia tentato di vedere solo se stesso come l'unica sorgente di tutte le norme. Non appena il concetto di assoluto, passato attraverso lo stadio di una astrazione metafisica, si trasforma in uno spettro concettuale, la conoscenza è spinta irresistibilmente a proclamare come ultimo risultato la relatività generale di tutti i valori. Non c'è nulla di strano che la personalità prigioniera della propria solitudine soggettivistica se non si abbandona alla disperazione, viva della superba illusione di non essere fondata su nulla. Questo pericolo Dostoevskij ha davanti agli occhi quando nell'epilogo di *Delitto e castigo* parla di una «nuova, inaudita, terribile epidemia, che dalle profondità dell'Asia raggiunge l'Europa». Tra l'altro vi leggiamo:

> Mai, mai degli uomini si erano stimati così intelligenti e infallibili come si stimavano quegli appestati. Mai avevano creduto più incrollabili le loro sentenze, le loro deduzioni scientifiche, le loro convinzioni morali e le loro fedi. Interi villaggi, intere città e nazioni s'infettavano e impazzivano. Tutti erano in agitazione e nessuno più capiva l'altro, ognuno pensava che in lui solo fosse racchiusa la verità e soffriva alla vista degli altri, si batteva il petto, piangeva e si torceva le mani. Non sapevano chi dovessero giudicare né come, non riuscivano ad accordarsi su quel che fosse da ritener bene o male. Non sapevano chi accusare, chi assolvere. Gli uomini si ammazzavano a vicenda in una specie di rabbia insensata. Si apprestavano a marciare gli uni contro gli altri con interi eserciti, ma gli eserciti, già entrati in campagna, cominciavano d'un tratto a dilaniarsi ciascuno per conto suo, le schiere si scompaginavano, i guerrieri si gettavano l'uno sull'altro, infilzandosi e sgozzandosi scambievolmente, si mordevano e si divoravano tra loro. Nelle città tutto il giorno si sonava a stormo: tutti erano chiamati a riunione, ma chi chiamasse, e perché, nessuno lo sapeva, e tutti

erano in allarme. I mestieri più comuni erano stati abbandonati, perché ognuno proponeva le sue idee, le sue innovazioni, e non potevan mettersi d'accordo; l'agricoltura si era arrestata... Nel mondo intero non potevano salvarsi che pochi: erano questi i puri e gli eletti, i predestinati a cominciare una nuova razza umana e una nuova vita, a rinnovare e purificare la terra, ma nessuno mai aveva visto questi uomini, nessuno aveva mai udito le loro parole e le loro voci.

Così Raskol'nikov, «già in via di guarigione», già salvato, si ricorda del suo delirio febbrile. Ma i simboli dell'anima sognante rispecchiano in una proiezione fantastica all'esterno solo il suo proprio errore, ancor poco prima sognato in stato di veglia, l'illusione della sua superumana autoaffermazione in quella, non vogliamo dire autarchia, ma più efficacemente autarchia del pensare e del volere solitario, che presenta tutto il mondo soltanto come oggetto plastico di questo solo ed unico soggetto della conoscenza magica. In contrapposizione all'indirizzo spirituale che ha prodotto così velenose deformità, Dostoevskij si presenta come propugnatore di una maniera di pensare che egli stesso ritiene «realistica» o meglio «realistica in senso superiore». Ma qual è l'essenza di questo realismo da lui rappresentato?

2. Questo realismo non si fonda evidentemente sulla conoscenza teoretica con la sua continua contrapposizione di soggetto ed oggetto, ma sopra un atto di volontà e di fede che corrisponde approssimativamente all'agostiniano *trascende te ipsum* e per la cui designazione Dostoevskij ha scelto la parola *proniknovenie*, che significa precisamente «penetrazione intuitiva», «penetrazione spirituale», e ne ha fatto un *terminus technicus* che potrebbe essere reso con «autoidentificazione» (*Sicheinssetzen*). L'«autoidentificazione» è un *transcensus* del soggetto, giacché si tratta di uno stato nel quale questo stesso diventa capace di afferrare l'io estraneo non come oggetto, ma come un altro soggetto. Non dunque un ampliamento periferico dei confini della coscienza individuale, ma addirittura un rivolgimento del suo comune sistema di coordinate. E solo nell'esperienza interiore si rivela l'ammissibilità di questo rivolgimento di valori: nell'espe-

rienza del vero amore che è perciò l'unica reale conoscenza, giacché coincide con la fede assoluta nella realtà dell'amato e in generale nell'esperienza di autoabbandono o autoprivazione della personalità già vissuti nel pathos stesso dell'amore. Questa «autoidentificazione» trova la sua espressione nell'incondizionata affermazione dell'essere estraneo, nel «tu sei», compiuta da tutta la forza della volontà e del pensiero. Se questa affermazione dell'essere estraneo è completa, se tutto il contenuto del mio proprio essere è insieme a questa affermazione e in questa affermazione per così dire eliminato e senz'altro esaurito (*exinanitio*), l'essere estraneo cessa di essere un «tu» estraneo, il «tu» diventa allora piuttosto un'altra designazione del mio «io». «Tu sei» non significa allora più «tu sei da me riconosciuto come esistente», ma «io sperimento il tuo essere come il mio proprio e attraverso il tuo essere io mi ritrovo come uno che è». *Es, ergo sum.* L'altruismo come morale non coincide del tutto con questa esperienza; questa si compie nelle profondità della coscienza misticamente sconvolta, ed ogni norma morale appare allora di fronte ad essa come un fenomeno derivato.

Rendendosi tuttavia conto in profondità che una simile «autoidentificazione» si trova evidentemente fuori del campo della conoscenza razionale, Dostoevskij del tutto conseguentemente si decide per il principio di vita intuitivo-creativo, affermandone la superiorità rispetto al principio razionale. In un'epoca in cui, come all'epoca dei sofisti, l'opinione della relatività dei valori spirituali cominciava a farsi strada sul mercato delle opinioni, egli, in contrasto con Tolstoj, non si mise sulla via di Socrate alla ricerca di una norma del bene coincidente col vero sapere, ma, come i più antichi tragici della Grecia, rimase fedele allo spirito di Dioniso. Non si abbandonò alla concezione ottimistica che si possa conoscere il bene attraverso prove e che già soltanto la corretta conoscenza delle cose renda l'uomo buono. Completamente estasiato da Dioniso, egli andò piuttosto ripetendo: «Voi dovete cercare l'entusiasmo, l'estasi, baciare la terra ed imparare da essa che ognuno è colpevole per ognuno in tutto e nella gioia di questo entusiasmo e di questa cognizione troverete la liberazione; solo così, in verità, sarete sani».

3. Il realismo, nel senso chiarito sopra, significa prima di tutto una particolare concezione della volontà, una struttura qualitativamente determinata dalla sua tensione (τόνος), nella quale però è insito anche un certo modo di conoscere. Dal momento nel quale la buona volontà prende spontaneamente coscienza di se stessa, essa scopre in sé quella conoscenza assoluta che noi chiamiamo fede. La fede è un segno della volontà sana; essa affonda le sue radici terrene nel principio elementare creativo della vita; i suoi moti, il suo gravitare, sono infallibili come l'istinto.

> Buoni pastori della vita al fonte
> Voi piano ci guidate, eterne mete;
> E verso i raggi di invisibili soli
> Fuor della notte va fiorendo il cuore[1].

Il realismo di Dostoevskij era la sua fede, fede che egli aveva acquisito dopo aver perduto la sua «anima», il suo «io». La sua identificazione con l'io altrui, il suo rivivere dell'io estraneo come un mondo originario, infinito, sovrano, conteneva in sé il postulato di Dio come di una realtà che è più reale di tutte le entità ontologiche, alle quali egli con tutta la sua volontà, con tutta la sua foga di convinzione gridava «tu sei». E questa stessa autoidentificazione con l'io estraneo come atto d'amore che mira all'unione di tutti gli uomini, *ut unum sint* (Giovanni 17,23), pronto a sfidare a duello la morte stessa per curare l'uomo dal morso velenoso del serpente del *principium individuationis*, questa autoidentificazione che porta spavento e beatitudine insieme per la grave scoperta che «ognuno è colpevole per tutti ed in tutto», conteneva in sé il postulato di Cristo che ha conquistato la vittoria liberatrice sulla legge di separazione e sulla maledizione della solitudine imperanti in un mondo che giace nel peccato e nella morte.

Perché se non vi fosse alcun *Ens realissimum* e alcun Salvatore, qualsiasi sforzo della personalità di trarsi fuori dalla sua solitudine metafisica sarebbe a priori vano e nullo. Ma in realtà non è così. Anche se lo sforzo del singolo si dimostrasse ancora impotente e relativa la sua «penetrazione»,

anche se il dardo della nostalgia non dovesse penetrare il bersaglio in profondità, questo sforzo non sarebbe tuttavia alla base falso ed erroneo.

> Ciò che dice la voce interiore
> non inganna l'anima che spera.
> (Schiller, *Hoffnung*)

«Credi a ciò che dice il cuore» – affermava Dostoevskij con Schiller; l'ardore del cuore è il «pegno del cielo». Pegno di che cosa? Della possibilità di una piena giustificazione dell'aspirazione dell'uomo a liberarsi dai ceppi del peccato originale che lo tengono lontano da Dio e dagli uomini, aspirazione ad arrivare all'assoluta unità in Dio. Così l'Uomo può in sé concepire Dio. O il mio cuore mente o l'Uomo-dio è verità. Egli soltanto mi è garante della realtà del mio realismo, dell'efficacia del mio agire; egli soltanto realizza ciò che io sento in oscuro presagio come l'essenziale in me e nel mondo intorno a me.

Una simile concezione e un simile modo di rivivere l'io estraneo portano conseguentemente Dostoevskij alla reiterata osservazione secondo cui gli uomini, questi figli di Dio, infallibilmente debbono distruggere se stessi e distruggersi a vicenda, se non conoscono in cielo il solo padre e nella propria comunità di fratelli il Dio-uomo Cristo. In realtà crolla allora in se stesso il realismo fondato sul «tu sei»; esso si muta anzi nel suo contrario – in un nichilismo solipsistico. Se io, anche dopo il mio tentativo di penetrazione nell'io estraneo, non trovo in me alcuna fede in Dio, la mia esperienza di vita mi ha evidentemente ingannato – essa non contiene dunque quella essenziale conoscenza che dovrebbe aprirmi il vero essere. Indubbiamente essa non era dunque un vero amore; poiché mentre dicevo al mio prossimo «tu sei», io pensavo nel mio cuore «in verità tu non sei». Io mi sentivo bene autorizzato a esclamare: «io vivo la tua esistenza come la mia propria», ma poiché non osavo aggiungere: «e attraverso il tuo essere io mi ritrovo come uno che è», anche la prima parte della asseverazione era illusoria e nulla, perché non enunciava essa altro che

tutti e due volteggiamo nel vuoto e siamo egualmente spettri privi di sostanza. Invano dunque l'arco teso della mia volontà darebbe più a lungo le ali alla freccia indirizzata all'io estraneo; essa ritorna sempre a me e trafigge me stesso, dopo aver descritto un circolo nello spazio vuoto dove nulla esiste di più reale del mio io, di questa chimerica ombra di un sogno. Qui il mio amore si trasforma in astio, perché l'amore può consistere solo nell'essere e l'odio invece anche nell'irreale. Ed è per me indifferente chi propriamente io odii: quelle ombre a me uguali intorno a me, che sono gli uomini come me e che io contengo in me, invece di essere da loro riconosciuto e salvato nel reale, oppure me stesso in loro come formazioni del mio sogno. In ogni modo di fronte a loro tutto mi è permesso, ché colui che sogna è libero, a meno che io non preferisca metter fine al brutto sogno uccidendo me stesso e con me tutto il mondo in me contenuto.

L'ateismo, innalzato a norma pratica della vita in comune, porta con sé, secondo Dostoevskij, prima di tutto una degenerazione e uno snaturamento, poi la morte completa del sentimento morale. La morale non fondata religiosamente si dimostra a lungo andare incapace di conservare l'indipendenza e tanto più l'assolutezza dei suoi valori. Il grado di degenerazione in cui la dignità e la libertà umana non vengono più rispettate, è descritto nella *Leggenda del Grande Inquisitore*: i più capaci e i più arditi tra coloro che si sentono benefattori del genere umano da essi profondamente disprezzato e che sono interiormente superbi della propria abnegazione, esercitano una illimitata tirannia sul genere umano, ingannato e con ciò stesso confortato, al quale essi concedono nutrimento e piacere sensuale. La fine di questo processo è però l'«antropofagia». Secondo questo corso del pensiero la fede in Dio equivale ad un capitale aureo, la presenza del quale assicura il valore della personalità: si esaurisce la fede ed essa perde ogni valore. Alcune nobili personalità non possono sopportare questo svalutamento ontologico garantito dal *consensus omnium*, escono di senno oppure, in stato di semipazzia, arrivano al suicidio, atto che essi ormai considerano come l'unica azione degna di loro. Co-

sì il giovane autore della *Lettera di un suicida* immaginato da Dostoevskij, motiva la sua decisione come protesta contro la natura.

4. Così la scelta tra il sì e il no, tra l'affermazione e la negazione dell'esistenza trascendente di Dio, diviene per Dostoevskij equivalente all'alternativa «essere o non essere». Debbono la personalità e l'anima sua immortale, il Bene, l'Umanità e Chi tutto ciò misticamente contiene e concettualmente comprende, cioè il Dio-uomo, *essere*, dato che, secondo il parere del nostro pensatore; queste sono le conseguenze necessarie della fede nel Dio vivente; oppure Cristo è morto inutilmente? E dunque, o vi è la giustificazione cristiana della vita e del dolore, dell'uomo e di Dio stesso come unica possibilità, o una rivolta metafisica, una caduta nel demonico, un salto cieco nell'abisso, dove il non-essere tra terribili sofferenze si sforza di generare l'essere e ringoia i fantasmi che ha partorito. Perché l'anima umana, non appena dubita di Dio, viene irresistibilmente attratta dal caos; lo spaventevole e lo snaturato la rallegrano, e dai più profondi baratri di Sodoma le sorride una bellezza che vuol gareggiare con la bellezza della Madonna. Il problema della fede diventa per conseguenza un vero e proprio problema della salvezza dell'anima; soltanto il dolore espiatorio e risanatore può salvare ancora l'essenza ontologica dell'uomo, la sua predestinazione divina del suicidio mistico.

Al bivio, in cui all'uomo si presenta questa scelta grave e decisiva, rimane per un certo tempo indeciso e scoraggiato anche Tolstoj. Solo che a lui psicologicamente prima di tutto importa di preservare, per mezzo di una morale eudemonistica, il valore dell'esistenza singola dal fastidio e dal disgusto della vita che stanno in agguato: vi riuscì del resto nei limiti da lui posti, perché egli era appunto, a causa del suo crescente *taedium vitae*, già maturo per la redenzione in senso buddistico (egli non ne cercava veramente un altro nella religione). Partendo dall'esperienza della più profonda soddisfazione che segue all'agire morale, Tolstoj pone le condizioni, il cui adempimento soltanto rende possibile

all'uomo una pace duratura con se stesso e con Dio, col prossimo e con la natura:

> Io sono: il mio essere poggia sulla validità della verità e della giustizia, sulle fondamenta della conoscenza e della volontà della coscienza, che si comportano così armonicamente l'una di fronte all'altra, che tutto ciò che l'ultima richiede viene confermato pienamente dalla prima, e il Bene e il Vero si dimostrano alla fine come concetti identici. Il mio essere diventa vero essere se la ricordata armonia nella mia coscienza non viene turbata da nulla e determina pienamente tutte le manifestazioni della mia personalità nella vita. Io conosco l'origine di questa armonia in me stesso come il respiro di Dio; perciò io ho anche la certezza dell'essere di Dio che di per sé è indipendente dal mio essere, ma tuttavia attraverso se stesso lo condiziona e determina. Il principio divino, in me immanente, è necessariamente immortale.

Questo fu il sentiero di Tolstoj nella sua ricerca del *summum bonum*. Al nostro poeta tragicamente ispirato un simile corso tranquillizzante di pensiero era estraneo e del resto esso non aveva potuto mai pienamente tranquillizzare nemmeno Tolstoj. Nella sua recensione al romanzo *Anna Karenina*, il cui eroe si muove su questa traccia ed è lieto di sapersi alla fine convinto dell'esistenza di Dio, Dostoevskij dubbioso si domanda se questa via sia veramente già la fede.

Il divenire della concezione religiosa di Dostoevskij non è un lento maturare, ancor meno una ricerca che sia fin da principio rivolta a determinati scopi e che in modo simile ad un processo conoscitivo conseguente, attraverso anelli logici di concatenazione, raggiunga per gradi il suo risultato finale. Possiamo, è vero, registrare in Dostoevskij potenti lotte spirituali che forniscono a questo maestro della dialettica ricca materia per plasmare quelle tragedie dello spirito, nelle quali si annunzia in modo molteplice la rivolta metafisica; ma queste antitesi grandiosamente inalberate si risolvono in modo tale che, assai lontane dall'eliminare la conoscenza fondamentale già guadagnata e impressa nell'anima, invece la allargano e la rendono più profonda. Lo sviluppo spirituale di quest'uomo passionale non è quindi un crescere graduale; nella sua vita interiore si fa valere piuttosto lo stesso

catastrofismo che caratterizza le sue opere, come emanazione della loro tragicità immanente. Forse, nei momenti in cui sul patibolo egli guardò in volto la morte, si compì in lui un improvviso e decisivo mutamento spirituale, una morte benefica, alla quale seguì poi l'inattesa grazia concessa alla spoglia corporale del condannato. Gli anni dei lavori forzati e dell'esilio che costui, ancor ieri libero pensatore e rivoluzionario, ora sprofondato con fervente amore nei Vangeli, condividendo senza rancore la pena comune con i criminali, trascorse in umiltà e privazioni, furono per l'uomo interiore, per così dire, il «velo giovanile», nel quale egli «si mise al sicuro», le fasce che avvolsero stretto il neonato assicurandogli l'estinzione della personalità esteriore, estinzione necessaria per il compimento della rinascita, e la liberazione dalla presunzione dell'autocoscienza.

Sul patibolo, in quei momenti di preparazione alla morte (di cui lo scrittore si ricorderà più tardi specialmente nel romanzo *L'idiota*) fu per lui come se la sua anima avesse superato la morte e si sentisse già al di là della soglia della morte, viva, anzi più intensamente viva che mai prima di allora (tutta concentrata in un solo atto di volontà per non soffocare niente di questa forza di vita fino ad allora mai presentita). La personalità era strappata fuori con violenza dalle condizioni della sua precedente esistenza e sentiva per la prima volta, dietro la visione fuggente delle cose esteriori, dietro la cadente spoglia dello spirito incarnato, la sua propria essenza. Simile ad una levatrice (perché solo con immagini si possono descrivere tali stati) quell'attimo sembra aver tratto dal suo limbo l'Io interiore intorpidito nella più profonda regione dell'anima, senza tuttavia sciogliere tutti i legami che l'avvincevano al grembo materno: un pieno scioglimento avrebbe significato la morte. Senza dubbio da allora la vita risparmiata fu una vita speciale, non dissimile da quel filosofico morire elogiato da Platone, una vita che nei suoi punti culminanti si sollevava al di sopra dei flutti del mare della vita ondeggiante in basso, in un elemento più spirituale, a noi straniero.

Sembra come se Dostoevskij da questo momento avesse un centro di gravità della coscienza diverso da quello del-

la maggior parte dei mortali. L'uomo esteriore era rimasto in lui qual era: né sarebbe stato possibile in quest'uomo esteriore percepire una radicale purificazione dalle oscure passioni in lui nascoste. Ma tutta l'attività e tutte le aspirazioni del poeta veggente furono da allora ispirate dagli impulsi di quell'uomo interiore creato *ex novo*, la cui sensibilità trasformava ciò che era considerato da noi temporaneamente trascendente in un certo senso in immanente, mentre, al contrario, quel che a noi è dato direttamente e interiormente, sembrava parzialmente allontanato in una regione esteriore. La personalità era appunto scissa in due: la prima empirica, l'altra più elevata e libera, sostanzialmente metafisica. Nella maggior parte dei mistici questa scissione porta o ad un completo esaurimento o ad una profonda purificazione e trasfigurazione dell'uomo esteriore. Ma questa azione di santificazione non era il compito provvidenziale del profeta che doveva manifestarsi come artista.

Egli non soltanto lasciò al suo sosia rivolto al mondo esteriore piena libertà di vivere, come questi poteva e voleva; ma noi troviamo anche l'artista occupato a creare sempre nuovi sosia sotto le proteiformi maschere del suo io non più legato ad un solo volto, ma ricco di volti, universale. Perché, quanto più l'io interiore si libera da quello esteriore, tanto più strettamente si sente legato a tutta l'umanità e riconosce sempre più chiaramente nell'infinita ricchezza delle diversità individuali soltanto forme diversamente condizionate dalla sua propria subordinazione alla legge dell'esistenza individuale. La parola «niente di umano mi è estraneo» sarà pienamente vera soltanto quando in me nascerà un nuovo io liberato da tutto ciò che è limitatamente umano.

Da qui discendono le rivelazioni di Dostoevskij sul male causato dall'isolamento spirituale e sul miracolo della comunione con l'io estraneo, prodotta dall'abbandono della personalità e dal suo ritrovarsi nella coscienza ecumenica; sulla reale unità del genere umano e sulla correità di ogni singolo alle colpe altrui, come anche sulla sua partecipazione ai frutti della santità a lui ignota; sul mistero eleusino della terra maternamente pia, che riunisce e riconcilia in silenzio e conosce la morte e la resurrezione e (di nuovo una ci-

tazione schilleriana!) sulla «lega eterna da fondare nella fede con essa», sul «contatto di mondi superiori» e sui loro «semi che Dio ha seminato quaggiù»; sulla virtù ontologica della pura gioia di essere e della sofferenza infernale come impotenza di amare e su molte altre cose; tutte queste profezie, ammonimenti e promesse che a volte suonano come enigmi, sono puri tentativi, e sia anche soltanto attraverso oscure allusioni, di comunicare al mondo quel che a lui una volta si era rivelato in una esperienza raccapricciante per mezzo di una illuminazione interiore e che poi di tempo in tempo divenne vivo negli estatici presagi di una inesprimibile «panarmonia», preannunziatori sicuri degli accessi epilettici, di quella malattia, sacra secondo la concezione degli antichi, la quale sembra aver la forza di cancellare nella conoscenza i confini tra le nostre percezioni dell'«idealismo» e del «realismo» e rendere per qualche istante interiore quello che a noi sembra il mondo esteriore, e al contrario il nostro mondo interiore mostrarlo estraneo ed esteriore, come uno spettacolo mirabile in lontananza.

5. Così l'esperienza interiore ha reso nota a Dostoevskij quella differenziazione tra carattere empirico e carattere metafisico, intelligibile che Schopenhauer sulle orme di Kant definì filosoficamente. Tutte le sue osservazioni sull'essenza del delitto la presuppongono tacitamente. Essa contiene postulati ontologici che all'indagatore «di tutte le profondità dell'anima umana» erano indispensabili per «trovare l'uomo nell'uomo»[2]. Nella rappresentazione poetica dei caratteri tale differenziazione è per giunta tracciata in modo così evidente come in nessun altro artista, ed è essa appunto che nei romanzi di Dostoevskij conferisce alle raffigurazioni della vita dell'anima quel terribile contrasto di stampo dantesco tra ombra e luce, quella sua possente forza d'azione.

Egli mostra infatti ogni singolo destino come un avvenimento che scorre contemporaneamente su tre diversi piani. L'intrigo del pragmatismo fabulistico, la molteplice tessitura e sviluppo dell'azione costituisce, in certa misura, la base materiale di un'ulteriore complessità sul piano psicologico. Nei due piani inferiori si dispiega tutto il labirintico

modo d'essere della vita, come l'astuzia del caso, che non raramente sembra trovarsi in misteriosa consonanza con gli spiriti che seguono gli avvenimenti nella sfera superiore, metafisica; e si rivela anche nella sua determinatezza esteriore tutta la mutevolezza del carattere empirico. Nel piano superiore, metafisico, non troviamo più alcuna complessità, né condizionamento; domina qui la grande, nuda semplicità dell'ultima, ovvero, giacché qui il tempo sembra essersi fermato, della prima decisione a cui ogni avvenimento viene ricondotto o, meglio, da cui tutto il divenire scaturisce. Qui ci è concesso gettare uno sguardo nel più intimo dell'uomo o, per dirla con Dostoevskij, nel suo «cuore in quanto campo di sfida dove Dio e il diavolo si affrontano a duello». Qui infatti l'uomo pronuncia il suo giudizio su tutto il mondo e si decide per l'essere, cioè per l'essere in Dio, oppure per il niente, cioè per la fuga da Dio nel nulla. Tutta la tragedia dei due piani inferiori fornisce soltanto le pietre per la costruzione e i simboli per l'interpretazione di questa suprema tragedia della definitiva autodeterminazione dello spirito fatto simile a Dio – e questa determinazione è sua libera volontà.

Alla vita esteriore, con tutti i suoi tentennamenti, errori, camuffamenti, delusioni e autoinganni, Dostoevskij presta orecchio soltanto per afferrare attraverso di questi l'unica, definitiva, parola della personalità: «sia fatta la Tua volontà» oppure «sia fatta la mia volontà, e contro di Te». Per questo tutta l'indagine, penetrante in tutti i particolari, di questo giudice istruttore celeste e magistrato metafisico, tende ad un solo scopo: definire la portata dell'atto metafisico della volontà nell'azione empirica. E i risultati di questa indagine risultano talvolta profondamente diversi da quelli sulla colpa terrena. Così il colpevole principale ne *I fratelli Karamazov* non è l'assassino – un bastardo e servo il quale, rinunciando per invidia e spirito di vendetta alla propria volontà a favore del fratello e padrone, da lui odiato e pure a lui elettivamente affine, afferra al volo con gioia malvagia i suggerimenti appena accennati di Ivan e con inesorabile crudeltà li esegue –, il colpevole principale risulta invece il suo sobillatore, Ivan, la cui anima cupida ed egoista non si pro-

nuncia né per Dio, né contro Dio; costui rimane sotto il dominio di oscure potenze e tradisce vilmente la causa di Dio con una sorta di abulia metafisica. Ma questo è il suo segreto, noto solo a lui e a Dio; la nemesi esteriore secondo il giudizio divino cade invece sull'altro fratello, Dimitrij, per un errore dei giurati, rozzi villici che «difendono se stessi e danno il colpo di grazia a Miten'ka» presunto parricida. In effetti egli ha desiderato la morte del padre. Ma come si riferisce questo desiderio passeggero alle categorie della volontà intelligibile? Non canta la sua anima tormentata il suo «Sì» e «Amen» al creatore dei mondi? Ma tuttavia una parte del suo io manifesta una diversa volontà e con la sua opposizione caotica limita la primigenia volontà dell'io totale, che è volontà verso Dio, vale a dire la volontà di Dio, la volontà del Figlio verso il Padre e del Padre verso il Figlio. Questa parte passionale nell'essere di Dimitrij deve purificarsi attraverso la sofferenza, giacché deve soffrire tutto ciò che si distacca dalla fonte primigenia dell'essere. La cecità umana esteriore diventa strumento della provvidenza divina e la punizione si fa grazia.

Con ciò noi tocchiamo l'essenza della tragedia che conferisce una specifica impronta alle creazioni nelle quali la vita umana è svelata e definita fino all'ultima sua interna conformazione. La tragedia, in ultima analisi, come pure ogni autentica mistica, è possibile soltanto sul terreno di una concezione del mondo profondamente realistica. La lotta tragica può essere combattuta solo tra realtà sostanziali ed attuali. Come tali per il nostro «realista in senso superiore» (il che evidentemente deve significare «in senso mistico»), oltre l'assoluta realtà di Dio, valgono molti mondi di essenze noumeniche, alle quali appartengono anche, nel pieno senso della parola, le personalità umane. La tragedia si svolge tra Dio e l'anima umana, si riflette nell'incarnarsi della seconda, si ripete, duplicata e triplicata, nei rapporti tra le realtà dell'anima umana. E derivi essa dall'odio originario per Dio, dall'orgoglio e dalla cecità della conoscenza umana staccatasi da Dio, oppure infine dall'ottenebramento dell'anima posseduta da selvagge passioni: la tragedia della vita sempre di nuovo si infiamma, di nuovo si accende la lot-

ta tra il principio divino nella creatura e la potenza del «principe di questo mondo», nella quale l'uomo «nel suo oscuro impulso», ora come Dimitrij Karamazov, viene a trovarsi in straziante contraddizione con il suo io più alto e migliore, ora, come l'«Idiota» che considera il mondo come perfetta armonia e pace in Dio, ma aspira ad una piena incarnazione e ad un'attiva partecipazione alla vita e alla sofferenza, non è capace di afferrare la legge dell'esistenza terrena e seguirla.

6. Se ci volgiamo adesso alla concezione e al senso della natura in Dostoevskij, ricaveremo numerosi tratti caratteristici per la conoscenza del suo realismo mistico. Con una timidezza addirittura paradossale egli rifugge l'uso sempre coltivato dai poeti e il dolce rito di ornare con descrizioni della natura le proprie invenzioni, quasi avesse fatto voto di non divenire mai, per dirla con Fet, «un ozioso investigatore della natura». Sembra quasi che egli ritenga non appropriato raccontare a modo suo, interpretare «secondo una maniera umana, troppo umana» la sua vita segreta, rispecchiarsi in essa e volerla rispecchiare nello spirito che si è staccato da lei. Egli vorrebbe baciare devotamente la terra, stringersi a lei in infantile sottomissione. Molto, molto raramente egli si permette di parlare della natura e ne parla sempre soltanto in momenti significativi e solenni, per richiamare l'attenzione sulla sua simbolica eterna, immutabile. Così, nell'epilogo di *Delitto e castigo*, egli descrive soltanto di passaggio la sconfinata steppa dei nomadi, per contrapporre agli errori della personalità che in un vaneggiamento vuoto e autodistruttivo va alla caccia di chimere, la tranquilla e impersonale Asia, culla del genere umano con le sue greggi di Abramo ancor oggi vaganti per le sue pianure. Così in un momento sacro e grandioso per il suo significato nella vita di Alëša lo scrittore ci costringe insieme a lui a scrutare il cielo stellato. Così, una volta, brilla su di un oscuro vicolo di Pietroburgo una piccola stella, mentre giù una fanciulla avvilita e indifesa va vagando come una stella cadente precipitata dal cielo. Così, nello stesso *Sogno di un uomo ridicolo*, «il tenero mare verde smeraldo» bacia la sponda «con

amore chiaro, visibile, quasi cosciente». Così in modo caotico freme il notturno parco autunnale su Šatov assassinato (ne *I demoni*).

Tuttavia Dostoevskij non è in genere un pittore di eventi e volti esteriori: egli cerca di fermare l'essenza interiore del volto umano e anche nella natura egli vuole scoprire solo l'anima. Ma la natura non ha una psiche mutevole e tentennante come l'uomo, e può apparire tale solo all'umano idealismo. La sua anima non è la modalità di esperienze superficiali, ma la sostanzialità di profondità mistiche. Nelle rivelazioni dello *starec* Zosima si solleva a tratti il velo che nasconde questa vita misteriosa, ed una povera mentecatta, Mar'ja Timofeevna, ne *I demoni*, ci rivela nella sua infantile veggenza verità inesprimibili:

«Secondo me – dico – Dio e la natura sono la stessa cosa». E loro tutti a una voce: «Sentite questa!». La superiora scoppiò a ridere, bisbigliò qualcosa alla signora, mi chiamò, mi accarezzò, e la signora mi regalò un nastro rosa: vuoi che te lo mostri? E il monacello si mise lì a farmi un sermone, ma parlava così gentile e umile, e di sicuro con grande intelligenza; io stavo lì e ascoltavo. «Hai capito?» mi domandava. «No – dico – non ho capito niente, e lasciatemi – dico – proprio in pace». Ed ecco da quel giorno, Šatuška, sola mi lasciarono, proprio in pace. A quel tempo una nostra romita, che faceva penitenza fra noi per una predizione, mi sussurra, uscendo dalla chiesa: «La Madre di Dio, che cos'è, come credi?» «È la Gran Madre – rispondo – la speranza del genere umano». «Sì – dice – la Madre di Dio è la Gran Madre Umida Terra, e in ciò è racchiusa una gran gioia per l'uomo. E ogni affanno terreno e ogni lacrima terrena è gioia per noi; e quando avrai abbeverato la terra sotto di te con le lacrime per una profondità di mezzo braccio, allora gioirai subito di ogni cosa. E nessuna, nessuna amarezza ci sarà più per te – dice –, è la predizione». Questa parola allora si impresse in me. Da quel tempo, durante la preghiera, inchinandomi fino a terra, cominciai a baciare la terra ogni volta; la bacio e piango. E ti dirò, Šatuška, nulla c'è in queste lacrime di cattivo; e se anche tu non avessi nessun dolore, le tue lacrime scorrerebbero lo stesso soltanto per la gioia. Le lacrime scorrono da sé, è proprio così! Me ne andavo, alle volte, sulla riva del lago: da una parte c'è il nostro monastero, e dall'altra la nostra montagna aguzza, che chiamano appunto Monte Aguzzo. Io salgo su questa montagna, mi volto col viso verso oriente,

cado a terra, piango, piango e non ricordo quanto tempo piango, allora non ricordo nulla e non so nulla. Poi mi alzo, mi volto indietro e il sole tramonta ed è così grande e splendido e bello: ti piace guardare il sole, Šatuška? Fa piacere e tristezza. Mi volto di nuovo indietro verso oriente e un'ombra, l'ombra della nostra montagna, corre lontano sul lago, come una freccia, stretta, lunga lunga, fino a un miglio più in là, fino all'isola che c'è nel lago, e quell'isola di pietra la taglia per metà e, appena l'ha tagliata per metà, il sole tramonta interamente e tutto si spegne di colpo. E allora io comincio a sentirmi tutta triste, allora mi torna a un tratto anche la memoria, e ho paura dell'oscurità, Šatuška. E più di tutto piango il mio bambinello...

Dostoevskij intenzionalmente fa risuonare così insidiose per orecchi timorati le oscure parole della semplice di cuore, mentre il vero senso delle sue dichiarazioni è assai lontano dall'apparente proclamato panteismo, la cui formula filosofica sulla sua bocca fa l'impressione di una ingenua reminiscenza di una frase letta o ascoltata dove che sia e naturalmente compresa in modo erroneo. Difficilmente lo scrittore avrebbe potuto far sapere altrimenti, che costei si sente una con la Natura; che la Natura, come lei, attende ardentemente il suo Sposo celeste, che attraverso le sue labbra in lei la Madre Umida Terra parla dell'unico dono agognato: parla di questo sole sfarzoso e visibile che non è che la promessa del sole che mai tramonta, di Cristo, e che Egli verrà a vestirla nel suo abito di luce. Costei con perspicacia, sebbene inconsciamente, contempla il mistero cristiano nell'eterna liturgia della natura. L'aguzzo monte, la cui ombra, tagliando l'isola petrosa, disegna la croce, corrisponde al Golgota; il sole all'agnello di Dio. Il bambino che ella piange è soltanto una fantasia, ma senza il sogno e il lutto per il bambino, l'immagine di quest'anima femminile che si consuma nell'attesa dello Sposo lontano, dell'amato Salvatore, risulterebbe incompleto.

Non ho bisogno di una bella dimora,
Rimarrò in questa angusta cella,
Voglio condurre una vita pia
E per te pregare Iddio.

Le parole del breve canto sono forse quanto di più tenero Dostoevskij abbia detto sulla più intima nostalgia della creatura, sulla più segreta clausura della Madre-Terra, sul suo umile desiderio. Secondo la leggenda del Monastero di Diveevo presso Sarov, la madre di Dio è venuta nell'eremo e ha segnato i confini della futura dimora. Analogamente, secondo l'antico inno omerico, la dolorosa madre Demetra alla fine del suo lungo errare sulla terra giunse ad Eleusi e qui si ritirò in santa solitudine.

Il realismo mistico di Dostoevskij, radicato nelle antichissime rappresentazioni della Madre-Terra vivente, si apre a interpretazioni mitologiche della vita dell'Universo.

Il principio tragico che determina il rapporto tra Dio e l'umanità, si estende al di là della sfera umana su tutte le creature subordinate all'uomo e trova correlativi nella misteriosa vita spirituale della Natura, che è concepita come viva essenza che dipende dalla definitiva autodeterminazione dell'uomo ed è a suo modo conscia di tale dipendenza. La Madre-Terra, che alla fine rappresenta tutta la Natura, e alla quale il nostro poeta dedica un culto particolare, è partecipe di tutto il ciclo della Passione del Dio-uomo. L'uomo porta davanti a lei una colpa antica, l'accresce a causa della sua peccaminosità, ma allo stesso tempo per mezzo della sua santificazione tende alla sua espiazione, promessale alla fine dei tempi attraverso la sua trasfigurazione in Cristo. Su questo torneremo parlando di Dostoevskij creatore di miti.

Note

[1] Si tratta di una strofa della lirica dello stesso Ivanov *Večnye dary* [Gli eterni doni].

[2] «Con piena fedeltà al realismo (nell'arte) trovare l'uomo nell'uomo!... Mi si chiama psicologo: ciò non è giusto. Io sono un realista in senso superiore, cioè io mostro tutte le profondità dell'anima umana» (*Taccuini*).

Parte seconda

Mythologumena

Mythologumena

Se i romanzi di Dostoevskij, secondo la loro struttura interna, sono tragedie in veste epica, esaminati nel loro più profondo contenuto, nel loro fine artistico ultimo, ci appaiono come rappresentazioni di avvenimenti soprapersonali metafisici, i quali però non vengono presentati in altra maniera dall'artista, né da noi possono essere osservati altrimenti, se non nel flusso delle azioni esteriori e della psicologia personale, per mezzo delle quali si realizzano nella vita dell'uomo e dell'umanità. Dalla concezione della vita propria del nostro scrittore, come di un dramma che, sia nel singolo destino, sia nella storia mondiale, sotto il pragmatismo empiricamente percettibile degli avvenimenti e sotto la superficie dei moti spirituali, si svolge invisibile tra Dio e l'io più intimo dell'uomo, sgorga di per sé quel simbolismo immanente della tragedia-epos da lui creata, quel «realismo in senso superiore», com'egli stesso lo chiama[1], che noi indichiamo come «simbolismo realistico». Il simbolismo realistico nell'arte porta l'anima di colui che contempla *a realibus ad realiora*, da un piano della realtà e da una essenza ontologica inferiori fino alla più reale delle realtà, mentre l'invenzione e l'esecuzione artistica si muove in direzione contraria al corso della ricezione, giacché l'artista discende da una concezione intuitiva della realtà superiore fino alla sua incarnazione nella realtà inferiore – *a realioribus ad realia*.

Se si vuol ora arrivare ad una comprensione totale di questa tragedia-epos, bisogna scoprire nelle sue profondità recondite la presenza di un nucleo, epico per la forma, tragico per l'antagonismo interiore, nucleo nel quale fin da principio è contenuta l'energia simbolica del tutto, tutto il «realismo superiore» dell'opera, vale a dire la primigenia intuizione di realtà soprasensibili e di un avvenimento che si compie nella loro sfera, intuizione che determina il tessuto epico dell'a-

zione nel mondo sensibile. Questo nucleo della rappresentazione simbolica è appunto ciò che noi chiamiamo mito.

Per mito noi intendiamo un giudizio sintetico nel quale al simbolo soggetto viene attribuito un predicato verbale. Nell'epoca più antica delle religioni è questo il prototipo del mito, espressione verbale dell'idea fondamentale che ha già determinato anche le forme originarie del rito. Quest'ultimo tende infatti a rispecchiare e rafforzare magicamente l'azione annunciata nel predicato verbale oppure a resisterle per mezzo di una contro-azione magica. Dal rito proviene poi il rigoglioso mitologema che di solito per sua natura è eziologico, cerca cioè di fornire un'interpretazione allegorica dell'azione del culto. Come esempi di mito primigenio possono valere: «il sole nasce» e «il sole muore», «Dio entra nell'uomo», «il cielo feconda con la pioggia la sposa Terra». E non è ancor oggi così per quanto riguarda i giudizi sintetici che formano il vero contenuto di ogni comunicazione poetica? Nella lingua poetica tutti i giudizi sono infatti sintetici e perciò in modo così attraente freschi ed ingenui, così inaspettati, così pieni di quella spontanea vita interiore, la cui scoperta nei fenomeni a noi più vicini ci colma di stupore.

> Dal cielo azzurro un mite vento spira,
> tacito è il mirto, alto l'alloro.
>
> (Goethe, *Wilhelm Meister*, III, 1)

Se il simbolo, cioè un qualsiasi oggetto della contemplazione puramente poetica, è arricchito dal predicato verbale, esso riceve vita e movimento; il simbolismo inconscio che è proprio di ogni pura poesia, diviene in un certo senso creazione di miti[2].

Il simbolismo genuinamente realistico, che si fonda sull'intuizione di una realtà superiore, trova questo principio della vita e del movimento (il *verbum* del mito) nell'intuizione stessa; come comprensione del principio dinamico dell'essenza intelligibile, come scoperta della sua forma attuale o, il che è lo stesso, come scoperta della sua attività nel mondo e della sua azione sul mondo.

Quanto più vivo è nel poeta il sentimento per la formula *realiora in realibus* – quel sentimento che si esprime nel goethiano «Ogni cosa che passa è solo una figura»[3] –, tanto più naturale è per lui anche l'incontro e l'accordo con gli schemi immaginativi originari di un pensiero essenziale, che vive ancora nell'oscura memoria del mito antico[4].

Ed al contrario, quanto più profondamente la concezione poetica è radicata nella terra patria del mito, tanto più essa appare significativa e interiormente vera a noi che non abbiamo ancora perduto il sentimento per la sua forza magnetica, cosicché le parole di Goethe «il vero fu già da lungo tempo trovato»[5] conservano il loro pieno valore anche in relazione al vero poetico.

Note

[1] Si veda, nella prima parte, la nota 2 a p. 66.

[2] L'originario atto del culto che, grazie ad una stabile ripetizione consacrata dalla tradizione diventa rito, dischiude e rafforza, con il suo simbolismo diretto, una certa rappresentazione distaccantesi dalla sfera emozionale, che in quanto ha espressione in parola, può essere indicata come mito originario. Il mito originario in contrasto col posteriore mitologema è semplice e breve; l'elemento pragmatico in esso non è ancora sviluppato e non è ancora in grado perciò di oscurarne il contenuto essenziale. Il mito originario esprime, ed esaurisce, la visione originaria nella forma di un giudizio sintetico, nel quale come soggetto c'è il nome della divinità oppure dell'oggetto concreto del mondo sensibile ravvivato animisticamente e sentito come Δαίμων, mentre in qualità di predicato agisce il verbo raffigurante l'azione e lo stato che sono da attribuire a questo essere demonico. Appunto questo predicato verbale, che concepisce il soggetto del mito primitivo sotto l'aspetto di una personalità agente oppure sofferente qualcosa, introducendo così nella rappresentazione che l'uomo ha del mondo circostante delle molteplici viventi esistenze e delle anime oggettive, il principio del movimento, costituisce il germe dell'ulteriore narrazione mitica. In quanto è sintetico, il giudizio del mito originario, diventando oggetto della conoscenza, con l'elemento inatteso nella connessione scoperta tra soggetto ed azione, risveglia un sentimento di sbalordimento e dispone l'uomo dell'antichità alla riflessione e fa su di lui l'impressione di qualcosa di misterioso, di inafferrabile. Si potrebbe parlar piuttosto di un evento e di una realizzazione che non di una rappresentazione del mito originario nel rito. Tuttavia il rito è di più lunga consistenza delle rappresentazioni del pensiero; esso dura, mentre l'energia che sarebbe necessaria nella coscienza per la viva ricreazione del

mito originario, a poco a poco si affievolisce e i suoi tratti originariamente ben distinti e chiari nella loro solennità impallidiscono e si disgregano. Arriva il tempo di un atteggiamento timidamente indiscreto verso il rito che da parte sua diventa sempre più impenetrabile e attraverso influenze provenienti dal di fuori, propensione al sincretismo e all'assimilazione, accrescimento dei momenti magici, creazione di nuovi epiteti di invocazione e denominazioni della deità, si sviluppa in un intreccio sempre più complicato. La favola eziologica nasce come una risposta alla domanda di dove derivi il mito e perché mostri appunto questi tratti concreti e adempia così nello stesso tempo al compito della motivazione della sua tradizionalità e della sua autenticità. Con una inequivocabile logicità nell'evoluzione poetica e simbolica del mito originario questa favola ripete il rito nella proiezione ideale del mitologema e in quella storico-ideale della leggenda, per il che in generale diventa possibile parlare di una logica del mito originario e dell'assenza di arbitrio nel processo di formazione dei miti (cfr. V. Ivanov, *Dionis i pradionisijstvo* [Dioniso e l'originario mito dionisiaco], Baku, 1923, pp. 263-64).

[3] *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* (Goethe, *Faust*, ed. it. a cura di F. Fortini, Milano, 1970, p. 1057).

[4] L'antico mito si è mantenuto fino all'età presente, conservato nel «motivo vagante» e nel «soggetto vagante» (che ha, ad esempio, trasformato la leggenda di Oreste in quella di Amleto). Ci viene chiaramente incontro nei suoi frammenti laddove meno ce lo aspetteremmo (cfr. il motivo del tappeto di porpora ne *L'argent* di Emile Zola che il Wilamowitz nel suo *Herakles* ha riconosciuto come reminiscenza dell'*Agamennone* di Eschilo); esso determina ancor oggi intere composizioni poetiche (come avviene spesso in Ibsen).

[5] Dalla poesia *Vermächtnis* (Eredità).

I

La sposa ammaliata

1. Al mito nel senso su chiarito pensa evidentemente anche Dostoevskij, quando in una comunicazione epistolare sul proprio lavoro intorno al romanzo *I demoni*, parla dell'«idea artistica» che viene raggiunta nell'«entusiasmo poetico» e della difficoltà di afferrarla con i mezzi della raffigurazione poetica[1].

Che l'«idea» in fondo significhi scoprire un'azione ultrareale che è nascosta sotto il gioco d'onde degli avvenimenti esteriori, ai quali solo essa è in grado di dare senso, lo ricaviamo dalle dichiarazioni di Dostoevskij sul suo presunto «idealismo» che per lui, come abbiamo veduto sopra, è, al contrario, un «realismo nel senso superiore».

> Della realtà e del realismo io ho un concetto del tutto diverso da quello dei nostri realisti e critici letterari... Il mio realismo è più reale del loro realismo. Se raccontassimo solo tutto ciò che noi tutti, russi, abbiamo vissuto negli ultimi dieci anni nella nostra evoluzione spirituale, forse che non si metterebbero a gridare tutti i realisti che non si tratta d'altro che di fantasia? E intanto questo è vero e puro realismo. Questo è appunto realismo, solo che è più profondo, mentre il loro nuota in superficie... Con il loro realismo non si può spiegare neppure la centesima parte di tutti i fatti reali, realmente accaduti. Noi invece con il nostro idealismo abbiamo persino profetizzato dei fatti. È accaduto[2].

E così può afferrare il senso interiore di tutto l'accadere solo colui il quale percepisca dietro il suo corso lo svolgersi di altri avvenimenti effettivamente reali. Ma per questo si richiede una particolare forza di penetrazione, penetrazione nell'essenza delle volontà superindividuali e nel loro rapporto con la volontà della singola persona. I protagonisti del dramma interiore reale sono, è vero, degli uomini, tuttavia non in quanto personalità rivelate empiricamente

nell'azione esteriore, bensì in primo luogo in quanto portatori di una volontà universale comune che si attualizza nella loro azione. Questa azione contribuisce a determinarli e viene allo stesso tempo da loro determinata. Essi risultano sul piano storico sia esseri singoli a sé, sia anche organi di un'anima collettiva, sebbene siano coscienti solo in modo molto vago – o non ne sono coscienti affatto – della loro concreta correlazione con il tutto sovrapersonale – anch'esso peraltro a suo modo personale – alla cui sfera essi appartengono. Ma come è possibile questa correlazione, come è possibile definirne i portatori, quale è l'essenza della volontà universale comune?

La personalità ha per Dostoevskij una natura antinomica. Da una parte essa è in sé sostanzialmente unitaria: per quanto essa possa essere scissa in molte parti, piena di contraddizioni, strappata da un dissidio interiore, alla fine pure deve univocamente concordare in se stessa e adempiere il suo proprio destino. D'altra parte, nonostante tutto ciò non è un'entità chiusa in sé. La sua stessa unità alla fin fine è fondata sul fatto che un'unità superiore vive in lei in una particolare maniera – e appunto dal suo esser uno con questa la personalità trae la forza necessaria per il suo essere individuale. I legami che la tengono stretta al suo tutto e la rendono con ciò stesso partecipe del vero essere sono sacri: è infatti qualità del vero essere rivelarsi come unità in una molteplicità di volti. E al contrario è nefasta l'audacia del singolo di scindersi arbitrariamente dal suo tutto, fondato nelle leggi dell'essere; l'isolamento demonico è la sua punizione. Così dunque la personalità è separata da tutte le altre personalità e nello stesso tempo ancora ad esse legata in un tutto: i suoi confini sono indeterminabili e misteriosi.

Provate a scindervi, a stabilire dove termina la vostra personalità e ne comincia un'altra. Lo determinerete con l'aiuto della scienza? La scienza vi si accinge. Il socialismo si appoggia appunto sulla scienza. Per il cristianesimo è impensabile porre una questione del genere. (Quandro di una soluzione cristiana). Quali sono le probabilità di questa o quella soluzione? Soffierà un nuovo spirito, inaspettato... (*Taccuini*)

Dostoevskij avverte molto chiaramente che per lo spirito cristiano la nostra definizione negativa della personalità (Io e Non-io, Mio e Non-mio) è inaccettabile ed esige una nuova sua autodefinizione in senso positivo. Ma non si tratta qui di quel *transcensus* dell'anima che muta in positiva la coscienza di sé negativa: quel che conta è la base ontologica. Nel «lascito di Zosima» (*I fratelli Karamazov*) si afferma che l'umanità non ha ancora superato il «periodo della solitudine» e proprio ai nostri giorni il pericolo dell'isolamento che è una specie di «suicidio», si rivela nel modo più pericoloso; ma appena questo periodo avrà fine, tutti all'improvviso vedranno e si spaventeranno del carattere «anormale» del loro isolamento; tutti si meraviglieranno di aver potuto vivere così a lungo nelle tenebre, senza presentire la luce: e «allora nel cielo apparirà il segno del Figlio dell'Uomo», cioè il mistero di Cristo si aprirà davanti agli occhi di tutti[1].

Davanti allo scrittore balena un'inespressa rivelazione: ogni singolo uomo è tutta l'umanità e tutta l'umanità è un unico uomo, un unico Adamo.

Se tuttavia la personalità è possibile solo in connessione con l'essere, se l'integrazione in una unità personale superiore costituisce la base ontologica del singolo, base che pone una barriera salvifica all'individuazione assoluta, bisogna allora ammettere l'esistenza tra le due sfere confinanti, l'uomo universale e l'individuo umano, di una serie graduale di unità personali sincretiche che si riferiscono al tutto, come le sette «Chiese», i «candelabri» o gli «angeli» dell'Apocalisse di Giovanni si riferiscono alla Chiesa unica di Dio. D'altra parte, la forza che si contrappone alla unità divina e spinge l'uomo al suicidio spirituale, all'isolamento, cerca di avvolgere le anime, secondo l'archetipo della terribile torre di Babele, in un falso collettivo che non raggiunge una autentica unità interiore e rimane sotto il segno della «Legione» demonica di cui si parlerà in seguito.

2. Non ci deve dunque sorprendere che Dostoevskij concepisca il popolo come una personalità e, più precisamente, non come una personalità astrattamente sintetica,

bensì essenzialmente autonoma, completa e vitale: essa ha una periferia molteplice negli aspetti e possiede un sacrario interiore, sede di una coscienza unica e generale e di una volontà unica e generale. Bisogna risalire alla Bibbia per comprendere questa concezione nella sua concretezza: la concezione dei popoli come personalità e angeli è infatti alla base di tutta la storiosofia ed escatologia biblica[4].

Nell'unità metafisica del popolo si distinguono due principi: uno femminile, psichico e conclusivo, ed uno maschile, spirituale e propositivo. Il primo ha le sue radici nella Madre universale, la Terra vivente (Anima del mondo) in quanto essenza mistica; il secondo corrisponde più o meno nella struttura del popolo al platonico ἡγεμονικόν e può essere indicato nella lingua dell'Apocalisse come Angelo-popolo. La libera ed intelligibile scelta per o contro Dio, che, come si è detto sopra, costituisce il nocciolo della tragedia personale di ogni individuo umano, è l'atto autentico che lo spirito del popolo compie nella sfera ove agisce: esso fa la sua scelta per tutto il popolo e determina così il destino storico di quest'ultimo; non si deve tuttavia trascurare il fatto che la sua decisione è pensata un atto immanente della volontà del popolo stesso. Esso può perdurare in se stesso chiudendosi al Logos divino, ma può anche, ripudiando il suo proprio io egoistico, portare alla terra per mezzo di uomini eletti a tal scopo, il messaggio della sua volontà di portatore di Dio. E l'*io* del popolo diventa universale solo se è portatore di Dio. Ma nel processo storico può anche verificarsi un terzo caso – una sorta di allontanamento dell'angelo-popolo, una temporanea indecisione o impotenza del principio maschile; questa sarà sfruttata inevitabilmente dalle potenze del Male che tenteranno di creare un'«anima-legione», un'anima collettiva di uomini nemici di Dio, di strappare a sé la guida spirituale, di impadronirsi dell'anima del popolo e di gettarla in una cieca follia.

Dostoevskij crede che il popolo russo sia un «popolo portatore di Dio». Il popolo portatore di Dio non è, naturalmente, il popolo empirico, sebbene il popolo empirico formi il suo corpo terreno; il popolo portatore di Dio, secondo la sua essenza, non è né un concetto etnografico, né

un concetto politico, bensì una delle fiamme nel candeliere a molti bracci della Chiesa mistica che arde davanti al «Trono del Verbo». Nazione e stato ricevono la loro consacrazione e il loro senso solo in quanto sono vasi dello spirito portatore di Dio. Le spoglie di questo spirito possono apparire ed essere peccaminose, storpie, imputridite: ma lo Spirito soffia dove vuole. Il popolo portatore di Dio è una luce vivente che raggia nella Chiesa e nello stesso tempo un angelo del Signore; fino a che tuttavia la storia del mondo non è compiuta, l'angelo è libero nella scelta delle sue vie, e se vacilla nella sua fedeltà, anche su di lui pesa la minaccia apocalittica: «Io toglierò il tuo candeliere dal suo posto e ti caccerò via dal Mio cospetto». Perciò non è possibile sapere della Russia qualcosa con piena certezza, «nella Russia si può soltanto credere», come ha detto Tjutčev, in questa sua concezione molto vicino a Dostoevskij. Anche Dostoevskij ha semplicemente creduto nella Russia e perciò ha anch'egli, nello spirito della speranza cristiana, gridato il suo: «Sia, sia» alla promessa di salvezza che a lui si presentava come il regno di Cristo nelle terre russe[5].

L'artista, accostandosi all'idea della comunione teoforica in *Delitto e castigo*, all'idea dell'eterno femminino ne *L'idiota* (come già prima nel racconto *La padrona*), è arrivato, nelle sue riflessioni sulle cause dell'invasamento della Russia da parte dei demoni dell'ateismo e della ribellione, ad intuire i rapporti misteriosi tra queste entità. E quando ne ebbe la chiara rivelazione, brillò improvvisamente di una luce accecante il romanzo *I demoni*, fino ad allora in apparenza concepito in modo così infelice da sembrare nato morto. Nel suo «entusiasmo poetico» Dostoevskij cominciò a rielaborare l'opera già avviata, tentando e nel contempo disperando di dare forma e espressione all'«idea» da lui concepita in tutta la sua potente grandezza. Egli ha, per così dire, veduto con i propri occhi come il principio maschile dell'intima essenza del popolo è cacciato via dalla «Legione» demoniaca ed impedito di influire sulla sua anima e sul suo destino esteriore mentre il suo principio femminile, l'Anima-Terra russa, geme e soffre nella nostalgica attesa del suo promesso Sposo, milite cristiano ed eroe Teoforo: permanga pure

abbandonata e prigioniera della sua follia, essa saprà pur sempre riconoscere, smascherare e maledire il traditore ed usurpatore che le si avvicina sotto la maschera del bramato e del nostalgicamente atteso. Il mito era trovato.

3. Ne *I demoni* Dostoevskij volle mostrare come l'eterno femminino dell'anima russa debba soffrire per la sopraffazione e l'oppressione da parte dei demoni che da tempo immemorabile combattono nel popolo contro Cristo per il dominio del principio maschile nella coscienza popolare[6]. Egli volle mostrare come i demoni, volgendosi contro l'anima russa, allo stesso tempo offendono la Madre di Dio (da qui l'episodio simbolico del vituperio dell'immagine sacra), nonostante che le ingiurie non possano colpirla nelle sue profondità invisibili (il simbolo dell'abito d'argento immacolato della pura Vergine nella casa dell'assassinata Mar'ja Timofeevna). Dovendo il romanzo essere costruito sui simboli del rapporto tra l'Anima della Terra, l'io umano che osa ed agisce e le forze del Male, era del tutto naturale che Dostoevskij dovesse ricordarsi di un'altra evocazione di questo mito, già tentata nella letteratura mondiale nel *Faust* di Goethe[7], anche se altrimenti orientata ed estranea all'idea della espiazione redentrice.

Mar'ja Timofeevna ha preso il posto di Gretchen la quale, dopo le rivelazioni nella seconda parte della tragedia, risulta identica, come immagine dell'eterno femminino, sia ad Elena sia anche alla Madre Terra; Nikolaj Stavrogin è il Faust russo in senso negativo, appunto perché in lui l'amore è spento e con l'amore quell'irresistibile tendenza erotica in senso platoniano che salva Faust; la parte di Mefistofele è assunta da Petr Verchovenskij che compare dietro Stavrogin in tutti i momenti decisivi con tutte le smorfie del suo prototipo. Il rapporto tra Gretchen e la *Mater Gloriosa* è lo stesso che tra Mar'ja Timofeevna e la Madre di Dio. Il terrore di Mar'ja Timofeevna all'apparizione di Stavrogin nella sua stanza è preannunziato nella scena della follia di Margarita in carcere. La sua trasognata nostalgia per il bambino è quasi lo stesso sentimento che risuona nei ricordi vaneggianti della Gretchen di Goethe. Il canto di Mar'ja Ti-

mofeevna che abbiamo riportato sopra (p. 65) è il canto dell'Anima russa, un simbolo misterioso della sua segreta clausura. Essa prega per l'amato perché egli rimanga fedele, non tanto a lei, quanto piuttosto alla propria missione di portatore di Dio, e pazientemente attende, piena d'angoscia ed espiando per la di lui salvezza. In Goethe Gretchen nel suo canto-incantesimo sul vecchio re un dì glorioso nell'estremo occidente, nell'*ultima Thule*, e sulla sua coppa solare, ammonisce egualmente l'amato lontano di conservare la fede e di ritornare a lei come nuovo Sole.

Colei che intona il canto claustrale, non è soltanto un *medium* della Madre Terra (gli esperti ellenici delle estasi e dei rapimenti avrebbero detto «una ossessa nata dalla terra» κάτοχος ἐκ τῆς Γῆς), ma anche un suo simbolo: essa rappresenta nel mito l'Anima della Terra nell'aspetto particolare della terra russa. Perciò ella ha un piccolo specchio in mano: l'Anima del Mondo si contempla continuamente nella natura. E non senza ragione essa è – senza che la cosa abbia fondamenti pragmatici – la sposa del protagonista della tragedia Nikolaj Stavrogin. E non senza ragione essa allo stesso tempo non gli è vera moglie, ma conserva la propria verginità: «Il principe di questo mondo» ha il dominio sull'Anima del Mondo, non è però in grado di possederla realmente, così come la Samaritana del quarto Vangelo non è moglie di colui che ella ha per sesto marito. Con chiaroveggenza Mar'ja Timofeevna, ripresasi dal suo primo spavento, chiama insistentemente Stavrogin «principe», contrapponendogli nello stesso tempo il puro, il vero «Egli».

> Sarà che io mi sono addossata una colpa davanti a lui, qualche gravissima colpa – io non so in che consista questa colpa, è la mia sventura per sempre... Io prego, prego spesso e penso sempre alla mia colpa, alla mia grande colpa di fronte a lui.

Quell'altro, il principe luminoso, è l'eroe portatore di Dio, nella cui persona la veggente folle in Cristo aspetta il vero principe della Gloria. E già l'esser Mar'ja Timofeevna zoppa indica la sua nascosta colpa e lotta contro Dio[8], la colpa di una iniziale incompiutezza, di una congenita resisten-

za al Fidanzato che l'abbandona, come Eros lascia Psiche, ferita dalla colpa originale della natura di fronte all'amore divino.

Come – voi non siete principe?... Tutto io mi aspettavo dai suoi nemici, non mai però una simile sfrontatezza! Vive egli ancora? Lo hai ucciso o no? Confessa... parla, usurpatore, quanto hai preso? Ti sei fatto comprare per molto denaro?... Griška Otrep'ev, anatema!

«Gufo cieco», «cattivo commediante», «Griška Otrep'ev»[9], «maledetto da sette concili», «Giuda Iscariota» e diavolo in persona che ha preso le sembianze del «falco maestoso», o – chissà, l'ha ucciso e per certo tradito – il bel Falco che «abita in qualche luogo là, dietro i monti, e spicca il volo e fissa il sole» – questo è il «brutto sogno» che Mar'ja Timofeevna vede prima dell'arrivo di Stavrogin e che rivive, quando – sveglia questa volta – profeticamente delira. Con la stessa chiaroveggenza Gretchen riconosce direttamente la natura di Mefistofele e l'abito mefistofelico che le aliena la persona dell'amato.

4. Ma chi è dunque Nikolaj Stavrogin? Dostoevskij accenna molto chiaramente alla sua alta vocazione: non per nulla porta un nome segnato da «croce» (σταυρός). Misteriosi indizi gli hanno promesso una unzione per così dire regale. Agli occhi di coloro che lo guardano egli è il principe delle fiabe, Ivan-carevič; tutti coloro che gli si avvicinano, sentono il suo fascino eccezionale, non umano. Gli fu data la grazia di conoscere misticamente gli ultimi misteri, gli furono rivelate l'anima del popolo e la sua attesa dello sposo, portatore di Dio. Egli inizia Šatov e Kirillov ai misteri originari del messianismo russo. Egli trapianta nelle loro anime un profondo sentimento del Cristo, insieme al più profondo dubbio sull'esistenza di Dio. Ma egli stesso, in un certo momento decisivo del suo terribile passato a noi ignoto, ha tradito la santità rivelataglisi. Dopo aver perduto la fede in Dio egli si concede al satanismo, durante vere e proprie allucinazioni conversa con Satana: egli diventa suo

vassallo senza remunerazione e non suo debitore come Faust. Egli gli fa dono della vita, di quella vita che aveva promesso a Cristo, ed è così condannato a portare in sé il proprio vuoto, fino a che, ancora durante la sua vita terrena, lo raggiunga l'«altra morte», che si annunzia come distruzione della personalità nel corpo vivo. Spiritualmente egli è già morto da tempo e quel che ancora rimane di lui è solo la sua bella affascinante maschera.

Le forze malvagie hanno tuttavia bisogno di lui, della sua maschera – hanno bisogno di lui come di un contenitore della loro volontà e portatore del loro agire; egli non ha più ormai una propria volontà. Traditore davanti a Cristo, egli è infedele anche a Satana. Egli deve porsi a sua disposizione come maschera per ingannare il mondo come un Falso Demetrio per interpretare la parte di uno pseudo-carevič che deve scatenare la rivolta delle masse popolari – e per questo non trova in sé la volontà necessaria. Egli tradisce la rivoluzione, tradisce la Russia stessa (simboli: l'assunzione di un'altra nazionalità ed in particolar modo la separazione dalla moglie, da Mar'ja Timofeevna). Egli tradisce tutto e tutti e si impicca come Giuda, prima ancora di arrivare alla sua caverna demonica che egli stesso si è preparato nell'oscura fessura di una rupe. Ma benché abbia tradito Satana, egli rimane il latore passivo, il sensibilissimo canale percorso dalla forza satanica che s'impadronisce per suo tramite, intorno a lui, del gregge dei possessi (Marco V, 9)[10]. Un gregge essi sono perché ad essi tutti è stato tolto l'io: l'io vivente è in loro paralizzato ed è sostituito da una volontà estranea.

Soltanto due uomini segnati da Stavrogin non hanno ceduto il loro io e si sono staccati dal gregge: Kirillov e Šatov. Come hanno questi disposto del loro io? E non hanno i più dotati fra i discepoli di Stavrogin inventato anche loro un *homunculus* come riuscì al discepolo di Faust?

5. Kirillov, solo di notte, sprofondato solipsisticamente in se stesso, beve tè – il bere tè è il simbolo del meditabondo idealismo russo. Egli conserva in orgoglioso isolamento come l'«eremita dello spirito» di Nietzsche, la sua autonoma libertà – non tanto la sua indipendenza esteriore,

che del resto egli conserva gelosamente, quanto il suo esser per se stesso, da lui segnato metafisicamente, il che lo fa in linea di principio un avversario di Dio: ma su di lui si proietta la mite luce della lampada davanti all'immagine di Cristo che egli in certo qual modo conosce e ama. Poiché, secondo Kirillov, alla rappresentazione umana di Dio non corrisponde alcuna realtà sovrumana, il divenir Dio dell'uomo stesso gli si presenta come una necessità logica: Gesù non sarebbe diventato Dio se non avesse creduto nel Padre celeste. Ma l'uomo può diventare Dio soltanto dopo aver superato «il dolore e l'angoscia della morte» che egli finora ha chiamato Dio. Per poter annunziare e sigillare questo superamento occorre l'unica azione di assoluta disubbidienza: uccidere se stesso, per decisione esterna, non per necessità o violenza, ma per libero arbitrio in piena affermazione della vita. L'uomo deve salire sul vuoto trono di Dio, edificato dall'umana paura: così pensa l'ateo-mistico che con il suo delirio anticipa la segreta aspirazione del nuovo Issione-Nietzsche. Solo Cristo non ha avuto paura della morte: nemmeno Kirillov ne avrà paura. A tal fine egli deve salire il solitario Golgota del suo autonomo ardimento, uccidere se stesso per se stesso. E nella cieca Tebaide dell'orgoglio del suo spirito, egli compie il suo sacrificio da Anticristo, sale sul suo anti-golgota, Dio-uomo alla rovescia, un «uomo-dio» che volle salvare la sua personalità e l'ha distrutta, che intuisce il suo diritto alla filiazione divina ma s'illude di edificarla rinnegando il padre.

Con l'orribile morte del sofista malato di Dio, Dostoevskij volle mostrare che l'ateismo nella personalità in cui si è svegliata l'autocoscienza ontologica, degenera in follia metafisica. Se un uomo superiore si convince, come Kirillov si era convinto, di «dover credere di non credere in Dio» (lo scrittore dovette avere presente le affermazioni allora spesso discusse di Bakunin sulla incompatibilità della fede in Dio con la libertà umana), egli si sente spinto nello stesso tempo irresistibilmente all'auto-deificazione e all'auto-annientamento. Kirillov non è una natura egoistica: è nobile, misericordioso, pronto a soccorrere il prossimo; ama tutto ciò che è vivo con tenera simpatia e apprezza la vita bella e con-

traddittoria con entusiasmo eracliteo; sì, egli conosce momenti di indicibile beatitudine nella contemplazione estatica dell'armonia del tutto. Solo la paura di fronte alla morte – «il vecchio Dio» – secondo lui, avvelena la vita e rende gli uomini schiavi: così Kirillov promette a se stesso di compiere l'azione liberatrice da lui stesso ideata – l'uccisione del vecchio Dio per mezzo del proprio suicidio – e divide per conseguenza la storia mondiale in due epoche: quella che va dalla scimmia fino all'uccisione di Dio e quella che va dall'uccisione di Dio fino alla piena trasformazione, «perfino fisica», dell'uomo in «uomo-dio»: così dovrebbe essere riconiato il capzioso simbolo «dio-uomo». Questo cupo vaneggiatore non appartiene certo al «gregge» dei posseduti: quest'ultimo non ha certo bisogno di lui; esso ha bisogno di un caporione di tutt'altro stampo: un Petr Verchovenskij, ad esempio, o uno Šigalev, il quale per assicurare la prosperità pubblica fondata sul principio dell'eguaglianza, è pronto a strappare tutte le radici di una spiritualità superiore e decreta di decapitare tutti gli individui che in qualche modo sovrastano la massa. Ma anche lui, tuttavia, è un posseduto, giacché è malato di un originario odio per Dio, nel quale Dostoevskij vede il più profondo movente dell'assalto demonico da lui descritto.

6. Neanche Šatov ha consegnato il suo *io* alla «Legione»; egli si è sollevato contro i demoni ed è stato fatto da loro a pezzi. Tuttavia quel veleno contagioso continua ad agire in lui. Nel migliore dei casi egli non è che un convalescente. Alla domanda se egli che parla sempre del popolo portatore di Dio, creda in Dio, risponde imbarazzato balbettando: «Io voglio credere, crederò». Egli vuole travasare il proprio io nell'io del popolo e proclamare l'io del popolo come l'io di Cristo. Egli è indietreggiato davanti al branco degli ossessi, ma ha cominciato a tentennare nella fede del popolo. La falsità del suo rapporto verso Cristo si rivela nel fatto che egli non è stato capace di vedere attraverso di lui il Padre. Abusando, come il suo mistagogo, delle luminose rivelazioni che aveva attinto dall'avvelenata fontana dell'anima di Stavrogin, egli pretende che il 'Cristo' russo

sia il popolo stesso, chiamato a incarnare nel suo futuro Messia il suo principio spirituale e maschile e, per mezzo di questo autoproclamatosi Messia, ad annunziare: «Io sono lo Sposo». Il mistico Šatov in verità non fa della divinità un attributo del popolo, come gli vien rimproverato, ma solleva, come egli stesso dice di sé, il popolo fino alla divinità. Lo schiaffo che egli dà a Stavrogin è un tratto necessario: l'eretico punisce il tradimento del suo eresiarca, perché Stavrogin non è voluto diventare il «Cristo» russo ed ha ingannato la fede di Šatov, ha rovinato la sua vita. Ciò nondimeno il merito di quest'uomo vacillante[11] consiste nel fatto che egli si è, pur vacillando, allontanato dal gregge ed ha trovato la fede nell'Anima della Terra: perciò anche Mar'ja Timofeevna nella sua semplicità lo sente suo amico. Grazie al suo amore per il vero Cristo, amore che, anche se oscuro ed errato, è pur sempre radicato nell'elementare legame col popolo, Satuška è illuminato dal riflesso della grazia egli si presenta come un magnanimo protettore e tutore dell'Anima femminile, tutto le perdona nel di lei peccato ed umiliazione (il che si vede in particolare nel suo contegno verso la moglie) e muore della morte di un martire.

Molto presto, già fin dagli anni della prigionia, Dostoevskij ha riflettuto sulla missione spirituale del popolo russo; più tardi egli parla di una «autonoma idea russa» che la sua patria deve «partorire tra terribili sofferenze» e riflette sulle sue «doglie da parto» già in atto. Alla problematica di questa attesa si riallaccia l'enigma esposto nell'opera qui presa in esame, opera segnata da tratti profetici: che cosa significa nello spirito quella segreta nostalgia della terra russa per la redenzione e il Redentore? Come potrà adempiersi la venuta di quell'eroe in Cristo, del suo Ivan-carevič, a lei promesso in sogni profetici sul portatore di Dio, la venuta di quel Salvatore che essa, così bisognosa di salvezza, deve pur partorire dal suo seno? In altre parole: come può il paese del «saggio volere e del selvaggio agire», che da tempi immemorabili si dice santo e nello stesso tempo si sa maledetto, diventare in verità la «Santa Russia» e il popolo diventare Chiesa? Come sarà possibile per Dio quel che agli uomini appare impossibile? Dostoevskij comincia a sognare il

misterioso messo dello pneumatico *starec* Zosima, uno di quei «puri ed eletti» già promessi in *Delitto e castigo*, il fondatore di «un nuovo genere umano e di una nuova vita».

Note

[1] Lettera a Strachov del 23 aprile 1871.

[2] Lettera al poeta A. Majkov dell'11 dicembre 1868. Le ultime parole si riferiscono evidentemente alla straordinaria conferma che la rappresentazione del delitto e dell'assassino fornita in *Delitto e castigo* trovò nei fatti della cronaca giudiziaria dell'anno 1866, anno della pubblicazione del libro, conferma che concerneva perfino alcuni particolari in apparenza casuali.

[3] Si riconosce facilmente l'impulso di Dostoevskij alle celebri «Lezioni» del suo giovane amico Vladimir Solov'ëv nel 1881 su *La Dio-umanità* e sulla maturazione storica del genere umano intesa come unione concreta al corpo mistico di Cristo.

[4] Appunto nella sua dottrina sul popolo Dostoevskij si appoggia all'autorità della Chiesa, come si vede specialmente nella sua ultima opera, ma egli non separa tuttavia in modo abbastanza distinto i concetti di popolo e di Chiesa, il che, nonostante tutti i suoi sforzi di rimanere fedele al principio «ecumenico», lo porta al nazionalismo confessionale.

[5] Cfr. dello stesso autore *Die russische Idee*, Tübingen, 1930, pp. 15 e ss.

[6] «Da dove vengono i nichilisti? Da nessuna parte, perché essi sono stati sempre con noi, in noi e intorno a noi» (dai *Taccuini*).

[7] L'influenza di Goethe su Dostoevskij si sente già nella sua opera anteriore *Umiliati e offesi*, nel quale l'autore può avere avuto presente la figura di Mignon nella creazione della sua Nelly.

[8] *Genesi* XXXII, 24,32.

[9] Il falso Demetrio.

[10] La citazione dal Vangelo di Marco, dove si parla dei diavoli che, dopo la guarigione del posseduto dalla legione, si trasferiscono in un gregge di porci, è messa come epigrafe a tutto il romanzo. Sul simbolo della legione cfr. *infra* al cap. I della parte III (*Demonologia*), §§ 5 e 10.

[11] Il nome Šatov ha in comune col verbo *šatat'(sja)* «vacillare» la radice *šat*.

II

La rivolta contro la Terra Madre

1. Il motivo dell'attesa del liberatore da parte di Psiche schiacciata dalle forze del male aveva occupato lo scrittore già prima del suo lavoro su *I demoni*. Ma per lui non si trattava mai semplicemente di un motivo poetico: in s. Paolo (Lettera ai Romani VIII, 19-23) è già scritto che «tutta la creazione geme e soffre e attende la sua liberazione per mezzo dei figli di Dio». Il problema così indicato aveva inoltre agli occhi di Dostoevskij un rapporto stretto e diretto con i destini della Russia. Nella speranza di intravedere una soluzione artistica, egli abbozza il piano de *L'idiota*; tuttavia nell'esecuzione del progetto grandiosamente delineato si vennero affermando nuove idee e collegamenti imprevisti e poi, soprattutto, questo tentativo non soddisfece lo scrittore perché la risposta fornita nel nuovo romanzo alla domanda sulla possibilità di un eroe portatore di Dio era, alla fine, risultata negativa.

Solo ne *I fratelli Karamazov* Dostoevskij trova la risposta cercata, descrivendo la missione di un monaco russo che, per ordine dei suoi maestri spirituali, lascia il convento per agire nel mondo e tracciando la figura di Alëša, il quale risponde a questo appello e lo porta a compimento. E tuttavia, questa opera così significativa è incompleta, e l'ultima solenne parola dell'autore è rimasta inespressa. E comunque, ed è quel che conta, la fidanzata storpia di Alëša viene guarita dalla di lui vicinanza apportatrice di grazia e dal segreto miracolo del suo maestro Zosima, mentre la zoppa ne *I demoni* perisce miseramente: Psiche ha finalmente trovato il suo salvatore.

E tuttavia in questo romanzo, cui Dostoevskij si accinse solo dopo ferventi preghiere, prevalgono l'allegoria e l'edificazione piuttosto che il mito. Come allegoria storica possono valere i principali momenti dell'azione: l'insanabile

contesa tra il padre che sembra rappresentare la classe una volta dominante, ma già logora e moralmente degenerata e i suoi figli maggiori; il parricidio commesso dal paria sociale fra i fratelli, ma ispirato e segretamente guidato dal figlio dotto, dal propugnatore teorico della rivolta; l'apparente colpa e la reale espiazione del fratello maggiore che personifica l'elemento popolare con tutti i suoi lati di luce e d'ombra; ed infine la forza salvifica degli eletti della più giovane generazione, forza che si manifesta solo dopo la violenta eliminazione del vecchio Male e da principio è appena percepibile. D'altra parte, la verità religiosa nell'ultima opera dello scrittore viene percepita immediatamente e si manifesta nella sua quasi miracolosa influenza sulla vita: la sua bianca luce, filtrata da sottili veli trasparenti, splende, senza spezzarsi nel diaframma delle immagini e del mito. Questo mutamento di maniera artistica distingue notevolmente l'ultimo periodo creativo del maestro dall'epoca in cui avevano avuto origine sia *I demoni* sia *L'idiota*, quando predominano elementi del mito del cui esame appunto ci occuperemo.

Dopo aver scoperto nel mitologema l'«idea artistica» (secondo la terminologia di Dostoevskij) de *I demoni*, vogliamo ora cercare di accostarci a *L'idiota* applicando tale metodo di indagine. E la nostra attenzione si rivolgerà prima di tutto a quell'opera fondamentale che è da considerarsi come un'introduzione al contenuto ideologico de *L'idiota*. Le riflessioni di Dostoevskij sull'eroe di *Delitto e castigo* contenevano già in sé l'impulso a mostrare la vera grandezza di un uomo mite, di un uomo di buona volontà in senso cristiano e attraverso la dimostrazione della possibilità e dell'efficacia di questo tipo positivo nella vita del presente è come se egli intendesse gridare ai contemporanei: «Dovete sperare».

L'apostata dell'umanità come unità psichico-spirituale che si scinde da essa e così dalla Madre Terra e si divide anche dentro di sé[1], l'uomo razionale e l'assassino Raskol'nikov, salvato dal sacrificio di un'umile anima femminile e – dall'altra parte – il martire della fede nell'umanità come unità spirituale, il santo «idiota» Myškin, che ama la terra più della memoria infusa della patria dell'aldilà, e che è venuto per salvare l'anima femminile sconsacrata e in ceppi, risultano

in Dostoevskij i due poli di una unica concezione. All'autoaffermazione luciferina della personalità che tende avaramente a conservare e avidamente ad aumentare la propria ricchezza, viene contrapposta la generosa dedizione dell'anima che, secondo l'ammonimento del Vangelo, non ha paura di autodilapidarsi. All'alienazione e all'apostasia vengono contrapposti il legame alla terra[2] e l'unione con gli uomini; al sogno di sollevarsi dalla miseria e alla brama di potenza e di gloria, la rinunzia e l'esaurimento (κένωσις), e la ricchezza spirituale rigogliosamente fiorita nella luce della grazia; alla lenta ascesa alla luce, l'improvvisa caduta nelle tenebre, simile al volo di una stella cadente.

Egualmente contrapposti risultano in queste due opere antitetiche anche i motivi dei miti. Senza rivolgersi per il momento a *L'idiota*, esaminiamo le premesse mitiche che stanno alla base di *Delitto e castigo*.

2. L'azione di *Delitto e castigo* si svolge a Pietroburgo. Lo scrittore non poteva trovare luogo e sfondo più adatto per la tragedia dell'orgoglio illusorio e della ribellione del singolo contro tutti, dell'uomo contro il cielo e la terra. In nessun altro luogo gli parve che il *genius loci* producesse un così terribile delirio dell'anima, così fantastici e insieme astratti vaneggiamenti e folli desideri. E non è forse la stessa Pietroburgo, questa splendida città evocata quasi per incanto dalle paludi settentrionali a dispetto degli elementi, qualcosa di inventato e irreale, come leggiamo nell'*Adolescente*? Non sta essa di fronte a ciò che è l'essenza della Russia, come una fantasmagoria o una fata morgana sta alla realtà, come una maschera al vero volto? Non è il periodo pietroburghese della storia russa l'epoca del massimo distacco tra essenza e apparenza[3], l'epoca di una coscienza oscura e illusoria perché sradicata dal popolo, che lascia inaridire il sentimento per la realtà vivente di Dio e del mondo, sentimento che sboccia nell'uomo dal nesso organico con la Madre Terra?

All'incirca così la pensavano anche gli slavofili, fin qui d'accordo con Dostoevskij, e se ne dicevano soddisfatti: essi non recepivano infatti queste antitesi dello spirito russo,

mentre Dostoevskij le afferrava e penetrava in tutta la loro necessità dialettica. Egli, come Puškin, amava anche la turbante creazione del potente mago Pietro il Grande in tutta la sua multiforme ambiguità enigmatica e pericolosa. È vero che il serpente deve contorcersi sotto il destriero del Cavaliere di bronzo sulla Piazza del Senato (la rivoluzione è un correlato logico dell'opera di Pietro e l'anarchico Raskol'nikov appartiene senza dubbio alla progenie di vipere della rivoluzione), ma come sarebbe possibile per lo spirito russo fiorire completamente nella sua potenza spirituale ed universale senza l'Impero? Questo era lo stato d'animo di Puškin quando creò *Il Cavaliere di bronzo*; Dostoevskij credeva ciecamente nel maestro.

La dipendenza del romanzo dal racconto pietroburghese di Puškin *La donna di picche* è stata già indicata dall'esegesi storico-letteraria. Lo stesso Dostoevskij rileva il profondo significato del racconto; il carattere del suo eroe rispecchia, a suo parere, lo spirito di tutto il periodo pietroburghese. L'analogia tra le due opere è innegabile, ma si tratta di qualche cosa di più di una semplice imitazione o rifacimento di un modello letterario. L'analogia si fonda sull'identità dell'archetipo mitico principale: i due racconti sono per così dire due varianti dello stesso mito.

German, l'eroe di Puškin, un giovane ufficiale del genio, senza nobiltà di casato e senza patrimonio, cioè un plebeo e un *parvenu* in mezzo ad amici nobili e ricchi, e Raskol'nikov, lo studente affamato e geniale, sono intimamente affini, sebbene il primo sia in tutto e per tutto una natura egoistica e senza amore e il secondo invece ami teneramente la madre e le sorelle che con segreto e timoroso affetto cercano di aiutarlo, e si senta offeso più per loro che per se stesso. Comuni ad entrambi sono l'invidia sociale e l'ambizione personale, un modo di essere chiuso, impenetrabile che rielabora le esperienze della vita in schemi astratti, il ferreo dominio del temperamento passionale, mediante una volontà concentrata in una sola idea, un'unione quasi patologica di fantasia sfrenata e di freddo calcolo, lo stesso scetticismo morale, uno stesso impulso magico ed inconsapevole ad assoggettare la realtà alle proprie esigenze,

il che da chi li avvicina viene inteso come qualcosa di sconcertante e di diabolico nel loro essere. German, nonostante la sua esistenza modesta, sobria, severamente regolata, passa tra i suoi compagni per un uomo che abbia sulla coscienza «almeno tre delitti»; tutti sono sorpresi della sua somiglianza con Napoleone che emerge d'improvviso; il pensiero di Raskol'nikov si volge, come attirato da una calamita, a Napoleone, nel quale egli ammira l'ardimento e l'abilità a oltrepassare facilmente i limiti del lecito e del criminoso. Anche il destino dei due giovani è simile: tutti e due incontrano – e qui si fa avanti l'elemento mitico – una orribile vecchia, alla quale tentano di strappare i tesori che essa custodisce; tutti e due si rendono colpevoli della morte della Parca e debbono subire la vendetta della morta. Infatti la mummificata vecchia contessa del racconto, che porta con sé nella tomba il magico strumento per arricchirsi confidatole una volta da Saint-Germain, è certamente lo stesso essere immortale che nel romanzo si presenta come una ripugnante usuraia.

Quale forza fatale si nasconde dietro questo strano smascheramento? Non è la vendicatrice che sorge dalle tenebre una di quelle potenze terrestri, apportatrici sia di fortuna sia di sventura, le quali conoscono il segreto dei destini e tengono sottochiave tesori sotterranei? Non è una inviata dalla Madre Terra che in un impeto d'ira insorge contro le pretese troppo sfrontate di una superbia delirante, di un capriccio rapace, contro il temerario tentativo di opporsi con la violenza alle sentenze dell'eterna Temi? Se si cerca una spiegazione sul piano del mito, non può trattarsi che di un essere ctonio. E che sia appunto tale l'ha dimostrato a sufficienza la variante di Dostoevskij. Essa descrive infatti la rivolta dell'uomo contro la Madre Terra, la collera di quest'ultima e il suo placarsi attraverso l'espiazione che lei esige e che le viene offerta.

3. L'elemento mitico di *Delitto e castigo* ci appare nel modo più chiaro dal semplice riassunto del nucleo dell'opera. Senza che l'artista, che segue semplicemente la tradizione popolare, se ne renda conto, questo nucleo avrebbe

quasi potuto servire da tema (ipotesi) per una tragedia di Eschilo. È significativo perciò che lo si possa rendere meglio nel linguaggio artistico dell'antica tragedia che non coi concetti dell'etica moderna: rivolta della superbia e della tracotanza umana (ὕβρις) contro le leggi sacrosante della Madre Terra, fatale follia (Ἄτη) del reo, collera della Terra per il sangue versato; purificazione rituale dell'assassino perseguitato dalle Erinni dell'angoscia (non ancora contrito nel senso cristiano) mediante l'atto di baciare la Terra davanti al popolo adunato a giudizio, riconoscimento della retta via attraverso il dolore (πάθει μάθος).

Effettivamente in quell'umile bacio sta tutta la *climax* simbolica dell'azione che è, per così dire, dominata dall'invisibile gigantesca figura di Gea. Si tratta del dissidio e della riconciliazione tra essa e il superbo figlio della Terra. Costui nella sua aspirazione a un potere sovrumano, ritiene di sollevarsi tanto più in alto, quanto più si estranea dal tutto organico, universale, essenziale, le cui forze vitali egli aveva succhiato fino ad allora dal suolo materno che nutre tutti, egli vagheggia di nutrirsi con venefiche erbe dell'oscuro deserto che egli crea in se stesso («il deserto cresce, guai a chi lo porta in sé» ha detto Nietzsche). L'eroe di *Delitto e castigo* è colpevole verso la Terra ed espia con la penitenza a lei offerta; lei, paziente e muta, tutto accoglie, assume la sua colpa, consola e fortifica il convalescente con la vista delle sue sterminate steppe di nomadi dove ancora spira «l'aura dei Patriarchi».

Come sarebbe stato diverso il destino dell'ambizioso sofista se egli avesse avuto in tempo la saggezza del semplice Bruto della leggenda romana, il quale, avendo l'oracolo detto che sarebbe giunto al *summum imperium* chi fra i presenti avesse per primo baciato sua Madre, si è gettato al suolo e ha baciato con pie labbra la terra: «Terram osculo contigit scilicet quod ea communis mater omnium mortalium esset» (Livio I, 56).

4. *Delitto e castigo* fu per Dostoevskij la prima fondamentale rivelazione, pietra angolare della sua futura concezione del mondo: la rivelazione della colpa mistica della per-

sonalità che si chiude nel suo isolamento e che a causa di questo isolamento rimane fuori del vincolo dell'unità universale e quindi anche della sfera d'azione della legge morale. La formula dell'autodeterminazione negativa del singolo era trovata: il suo nome era isolamento. Il chiudersi in se stesso di Raskol'nikov, conseguenza della decisione fondamentale del suo libero arbitrio, staccatosi dalla totalità universale, trova nel delitto che egli commette la sua espressione definitiva. La via non conduce dal delitto all'autoisolamento in se stesso, ma da quest'ultimo nasce quel tentativo di accertarsi della forza e dell'autarchia della personalità isolata, tentativo che nel piano degli avvenimenti esteriori si esprime nel delitto.

Nessuna azione simbolica sembra a Dostoevskij abbastanza espressiva per far sentire questo stato d'animo particolare, difficile a concepire per la sua anomalia, di un ribelle che, come Caino, respinge da sé Dio e gli uomini, e si aliena da tutto ciò che è vivo. Quando Raskol'nikov accetta l'elemosina offertagli per un equivoco e poi getta nella Neva la monetina d'argento, egli sa che con questo gesto recide l'ultimo suo legame con l'umanità. Nella cornice del racconto stesso non ci si presenta il ribelle pentito dell'assassinio, ma soltanto un uomo incapace di sopportare il superbo isolamento che egli stesso s'è addossato volontariamente nella folle illusione di manifestare così la sua grandezza d'animo.

È notevole la duplicità delle azioni di Raskol'nikov messa intenzionalmente in evidenza dall'autore: da una parte si concatenano tutte le circostanze, fino alla più piccola, così che ognuna di esse e tutte nel loro complesso lo spingono, lo chiamano, lo forzano a compiere quell'azione che gli appare così repulsiva, azione che gli vien suggerita dal di fuori ma che è da lui subito concepita come una maledizione inesorabile. Tutte le sue esitazioni, tutti i tentativi di resistere sono annullati da pure casualità e lo portano inflessibilmente all'atto fatale, come se tutta la sua vita fosse una fiumana che, con tutta la sua violenza, corre inesorabilmente verso l'abisso. D'altro canto, tutto il mondo che circonda Raskol'nikov è, per così dire, un prodotto della sua imma-

ginazione, e quegli che per caso gli suggerisce l'idea di assassinare la vecchia, dice soltanto ad alta voce quel che in lui dorme nascosto ed inconscio. Egli stesso crea questo suo mondo; è il mago del proprio chiudersi in se stesso e può resuscitare a volontà il suo mondo di illusioni creato magicamente; ma nello stesso tempo è anche il prigioniero del suo stesso fantasma. La guarigione gli è portata da Sonja, costei esige dall'amato una cosa sola: il riconoscimento della realtà dell'uomo e dell'umanità al di fuori di se stesso e la solenne conferma di questa nuova fede a lui ancora estranea, mediante un atto di penitenza davanti a tutto il popolo[4].

Trova qui la sua espressione quanto di più importante Dostoevskij ha imparato dall'esperienza interiore durante la sua deportazione. Quando egli, dopo gli anni trascorsi in Siberia, racconta di aver conosciuto lì, attraverso la comunanza dell'onta e dell'umiliazione, il popolo russo e di essere stato capace di fondersi con lui nella sofferenza e che tutto ciò era avvenuto mentre egli approfondiva il Vangelo, questa confessione ha per noi un duplice significato. Non si tratta qui soltanto di un avvicinamento tra l'«*intelligent* sradicato» di ieri e i rappresentanti tipici (anzi, secondo l'autore delle *Memorie da una casa di morti*, i più forti e significativi) della psiche popolare russa, il popolo nel senso empirico del termine – per cui non ci sarebbe stato bisogno del Vangelo –, no, si tratta qui di qualcosa di più grande: per Dostoevskij il popolo è appunto quel principio unitario, universale, che accetta Dio nel peccato e nell'umiliazione, principio che si contrappone a quello della personalità isolata che combatte Dio. Come in tutte le ulteriori riflessioni di Dostoevskij intorno al popolo, qui con tutta evidenza si parla dell'essenza meta-empirica del popolo nella quale è immersa con tutte le sue radici la personalità che ha superato la propria solitudine e si sente membro del corpo universale. E questo popolo di cristiani, inserito *spiritualmente* nella Chiesa e considerato come una unità *psichica*, coincide per Dostoevskij, in un certo senso, col concetto della Terra come entità mistica, così come l'apostata e ribelle gli appare come peccatore non solo contro la Chiesa, ma anche *contra naturam*.

5. L'annuncio della guarigione e della redenzione, del ritrovarsi della personalità in Dio superata la sua illusoria autarchia, trova il suo completamento nell'apoteosi e nel culto della sofferenza. Nella sofferenza l'uomo è realmente legato a tutta l'umanità. E sulla croce del ladrone, egli sperimenta il mistero del contatto con Cristo. Il significato sacramentale e quindi la giustificazione della sofferenza consiste nel fatto che chi soffre, senza averne coscienza, non soffre per sé solo, ma anche per gli altri, non è santificato egli solo dalla sofferenza, ma, cosciente o non cosciente che ne sia, salva anche gli altri. Persino il «pidocchio», come Raskol'nikov chiama la vecchia usuraia, espia con la sofferenza qualche cosa della colpa comune. Ma scellerato è quel frenetico che vaneggia di essere strumento di una giustizia che non è in grado di concepire: egli non attenua, ma anzi accresce il dolore del mondo. L'assassinio della vecchia porta, in modo del tutto imprevisto, Raskol'nikov anche all'assassinio della semplice ed innocente Elisaveta. Colei che insegna il pentimento e salva l'assassino, l'umile Sonja, che per evitare ai genitori e ai fratelli la morte per fame, si è fatta prostituta è anche essa sacrificata per i peccati altrui, ma a differenza di Elisaveta, è ella stessa una grande peccatrice, poiché, sia pure per la salvezza altrui, insieme con la sofferenza si assume, coscientemente e temerariamente, anche la maledizione del peccato altrui, facendolo proprio. Nel peccatore che espia il suo peccato per mezzo della sofferenza si incontrano per antinomia maledizione e santificazione – se non è spento in lui l'amore, se egli non è diventato (come Svidrigajlov) incapace di amare: perché l'impossibilità dell'amore è già l'inferno, come insegna Zosima, e chi è incapace di amare si distacca dal vincolo di tutti nella colpa e nella salvazione. L'atto eroico della sofferenza trova espressione adeguata alla sua dignità nell'inginocchiarsi fino a terra di Raskol'nikov davanti a Sonja e in quello dello *starec* Zosima davanti a Dimitrij. Per questo il popolo russo, secondo Dostoevskij, si atteggia verso l'«infelice», come esso chiama il delinquente che soffre per una giusta punizione, con rispettosa pietà.

Le nuove teorie circa l'assenza di responsabilità da par-

te del delinquente sono odiose a Dostoevskij: esse tolgono all'uomo la sua libertà e nobiltà, la sua dignità divina. No, il delinquente deve e vuole addossarsi la pena per un'azione scaturita dall'autodeterminazione metafisica del suo libero arbitrio. È ingiusto defraudare il delinquente della responsabilità che lo innalza e della pena che lo purifica e l'introduce nel nuovo essere. Solo la pena capitale che tronca violentemente il suo calvario è da respingere perché è contro Dio e contro l'umanità. E pure ogni delitto è non solo colpa del delinquente, ma anche colpa comune e sociale: nessuno ha il diritto di dire che non partecipa della colpa del colpevole. Questa convinzione di Dostoevskij ha le sue radici negli strati profondi ed antichi dell'anima popolare.

Se la confessione di Raskol'nikov davanti al popolo ricorda quella d'Oreste in Eschilo, l'atteggiamento di Dostoevskij di fronte al problema dell'irresponsabilità ricorda la valutazione della colpa di Edipo nella tragedia di Sofocle. Edipo che è assolto all'unanimità dai più recenti esegeti di quest'opera enigmatica dell'antichità, non ancora decifrata fino in fondo, esprime verso se stesso un verdetto di condanna. Perché? Egli si è posto di fronte al dilemma: o considerarsi un automa, un cieco trastullo del destino e quindi arrivare, in quanto non libero e irresponsabile, alla convinzione della propria innocenza, oppure, incurante delle conseguenze e della contraddizione con l'apparenza esteriore, affermare la propria libertà e responsabilità e pronunziare così un verdetto di condanna nei propri confronti. È di incomparabile grandezza morale il fatto che colui che ha risolto l'enigma della Sfinge, spezzando il suo incantesimo con la parola «uomo», delinquente inconsapevole e involontario, condanni se stesso in nome dell'uomo. Questa razionalmente inconcepibile soluzione di un problema posto alla ragione da entità inaccessibili che reggono i destini umani (secondo il fatalistico pensiero di Sofocle, non di Eschilo però, il quale ha una sua diretta risposta al dilemma posto dalla maledizione di Edipo), questa soluzione fa del mendico cieco, che seppe nel nome di tutti gli uomini risolvere positivamente la questione della loro natura divina, un essere uguale agli dei e un vero amico delle Eumenidi.

Il delinquente, per Dostoevskij, non è Edipo, e tuttavia egli rimane il capro espiatorio veterotestamentario che accoglie i peccati del mondo, il φαρμακός degli antichi greci. La volontà dei molti intesa a sopprimere la vecchia ributtante, trova il suo fulcro nel libero consenso della volontà di Raskol'nikov, malata perché ribelle al cielo e alla terra. Ne *I fratelli Karamazov* Dostoevskij con acutezza mefistofelica sottolinea il fatto che gli abitanti della cittadina, eccitati dall'assassinio del vecchio Karamazov, in segreto si auguravano che proprio suo figlio ne risultasse l'assassino. Questi accenni di Dostoevskij ci aiutano a riconoscere l'oscuro significato del crudele sogno di Raskol'nikov e la sua importanza nell'economia del romanzo. Raskol'nikov sogna d'un misero ronzino seviziato a morte da una folla ubriaca, selvaggia e irridente. Chi porta la colpa di questa sfrenata crudeltà? Naturalmente non solo il proprietario selvaggiamente incollerito della povera bestia, il quale per vanteria vuol divertire la folla, ma anche ciascuno di coloro che per arroganza aumentano il carico superiore alle forze del ronzino. Ora chi nel romanzo somiglia a questa oscura vittima? Sonja soltanto? No, anche la vecchia usuraia assassinata e soprattutto l'assassino stesso che è stato condannato, o si è condannato da sé, a compiere quel che doveva accadere per volontà di tutta la collettività. Già in *Delitto e castigo* Dostoevskij riconosce pieno di angoscia la verità che egli stesso esprimerà più tardi in forma dogmatica, la verità della colpa di tutti per tutti e per tutto. Questo tremendo riconoscimento apre davanti a lui un altro abisso, orrido e luminoso allo stesso tempo: egli incomincia a intuire che tutta l'umanità è un Unico Uomo. *Omnes unum* (Giovanni 17, 21).

Note

[1] L'espressione si riferisce al nome dell'eroe Raskol'nikov che deriva da *raskol*, ossia «scissione, scisma».

[2] «Affinché l'uomo diventi uomo, / fonda un'eterna alleanza / fiducioso con la Terra pia, / suo materno fondamento». Queste parole de *La festa di Eleusi* di Schiller, il credo di Dimitrij Karamazov, sono insieme anche il credo di Dostoevskij.

[3] Cfr. dell'autore *Die russische Idee*, cit., p. 23; cfr. anche p. 14.

[4] Dello stesso autore vedi *Klüfte. Über die Krisis des Humanismus*, Berlin, p. 36: «È notevole come il nostro creatore di *Delitto e castigo* nella soluzione del problema della purificazione dal sangue versato concordi con l'antico Eschilo (nell'*Orestea*). Caricare sulle proprie spalle la croce offerta da Dio stesso, uscire in piazza, baciare la terra, confessare tutto davanti al popolo, non è in sostanza lo stesso che lasciare il trono appena ottenuto e come umile pellegrino recarsi al santuario di Febo, rafforzando la purificazione interiore col giudizio del sacro Areopago popolare? Questa universalizzazione mistica della coscienza, questo elevare l'elemento umano-universale come nuova energia e nuovo valore che nessun uomo singolo possiede ad un livello più alto, come "bella umanità" del singolo; questa concezione del delinquente come di un apostata che ha bisogno di una ricongiunzione col tutto, tutto ciò non è, naturalmente, umanesimo».

III

Lo straniero

1. Dopo aver indicato in *Delitto e castigo* il criterio principale di differenziazione tra la via del Bene (cioè la via di un riconoscimento pratico dell'unità universale fondata in Dio come realtà spirituale) e la via del Male (cioè la via dell'isolamento interiore, dell'arbitrio spettrale e dell'uccisione di Dio), Dostoevskij nelle sue opere successive sviluppa e approfondisce questo suo intendimento fondamentale, rappresentandolo con grande varietà di uomini, concezioni e destini determinati da questa dicotomia d'origine.

Allo stesso tempo, gli si presenta un nuovo compito che non ammette dilazioni: se non rappresentare in modo definitivo, per lo meno tracciare in modo approssimativo il tipo positivo nel senso suindicato, il tipo dell'uomo che realizza nella vita, nonostante la legge della vita che separa e isola gli uomini, il principio di una generale comunanza e unità. Alla ricerca di un prototipo dell'uomo di buona volontà nella letteratura mondiale, Dostoevskij si sofferma con particolare amore sull'opera immortale di Cervantes[1].

Effettivamente il tipo positivo da lui cercato dovrebbe avere il sembiante di una santità perfetta che superi miracolosamente i limiti del suo essere uomo (ma questo sarebbe già oggetto di un Mistero e non più di un dramma realistico di vita), oppure, in conseguenza appunto della sua non concordanza e per così dire della sua incommensurabilità con l'ambiente umano, nonostante le comuni leggi dell'esistenza, divenire una figura tragicomica. Qui è da cercare il primo impulso alla creazione de *L'idiota*: visto dal punto di vista di una genealogia letteraria, Don Chisciotte è senza dubbio uno degli antenati del principe Myškin.

Con ciò è espresso il tratto essenziale comune alle due opere: il loro platonismo e il loro Eros platonico. Don Chisciotte è in prima linea un adoratore innamorato della «de-

licata» bellezza femminile – di «Dulcinea», bellezza spiritualmente reale, ma che si nasconde nel mondo empirico dietro l'indegna maschera della grossolana materialità, «ammaliata da potenze malvagie». L'essenza mistica di Dulcinea egli l'ha riconosciuta sulla via di una illuminazione interiore, così come il Povero Cavaliere di Puškin riconosce la Madre di Dio:

C'era una volta un cavaliere povero,
Taciturno e semplice,
Cupo e pallido in vista,
Ardito nell'animo e retto.

Egli ebbe una visione
Impenetrabile all'intelletto,
E profondamente l'impressione
Gli se ne incise in cuore.

Da allora, nell'anima ardendo,
Non guardò più le donne,
Fino alla tomba con nessuna
Non volle far parola.

Un rosario al collo
In luogo di sciarpa s'annodò
E dal viso la buffa d'acciaio
A nessuno davanti non alzò.

Pieno di amore puro,
Fedele alla dolce visione,
A.M.D. col proprio sangue
Scrisse sullo scudo.

E nei deserti di Palestina,
Allora quando per le rupi
Correvano a battaglia i paladini
Nominando alto le dame,

«Lumen coelum, sancta rosa!»
Gridava lui con furioso zelo,
E come tuono la sua minaccia
Sbigottiva i mussulmani.

Tornato al lontano maniero,
Visse severamente segregato;
Sempre tacito, sempre triste,
Morì come pazzo.

(Trad. di T. Landolfi)

Non è un caso che Dostoevskij introduca nel suo romanzo insieme al richiamo a Don Chisciotte lo strano paladino di questa ballata che illumina fin nel profondo l'anima del Medioevo: ecco uno dei *Leitmotiv* del platonismo di Myškin, per lo meno come questo viene inteso da Aglaja che, innamorata di lui, per gelosia lo prende a bersaglio della sua voglia di canzonare.

Tuttavia Myškin non è né Don Chisciotte, né il povero cavaliere. Dostoevskij nella creazione del suo eroe, positivo sì ma agli occhi degli uomini tuttavia comico, addirittura un folle in Cristo, non si ferma agli archetipi letterari summenzionati. Sostenuto dall'intuizione poetica, egli indaga la più profonda essenza di questo tipo incarnato nel suo eroe e, come suol avvenire di regola nel sorgere di grandi creazioni poetiche, trova nell'oscura rimembranza dell'antico mito quel terreno fertile che non nega mai la sua forza in aiuto di una creazione originale e autentica. Lo stravagante che egli descrive è diverso da tutti gli altri uomini, egli scende fino a loro, per così dire, da determinate altezze, delle quali del resto non ha più un chiaro ricordo; egli porta mite e gioioso il segno di una suprema consacrazione nell'ingenua rivelazione della sua legge interiore che non può misurarsi con nessuna legge umana; senza essere riconosciuto dagli uomini egli parla con loro in modo semplice e fiducioso, quasi fossero consacrati come lui; egli è sconfinatamente vicino a qualcosa che nell'anima essi desiderano ardentemente ed hanno dimenticato, e che tuttavia, sebbene emani una miracolosa forza benefica, rimane loro straniero. Questo stravagante, questo straniero non è più noto alla memoria popolare come un dio luminoso che discende in terra, ma come un eroe, cioè come un uomo simile a Dio, che deve soffrire e morire. Il principe Myškin, «che non ha conosciuto la donna», non è più il Parsifal della leggenda celtica origi-

naria, ma «il puro folle» di quella posteriore, medievale. Allo stesso tempo però egli è anche l'Ivan-carevič dell'antica fiaba popolare russa, il candido fra gli uomini, colui che sa e prevede incoscientemente, il taumaturgo, l'amico degli animali, che legge nell'anima della natura come in un libro aperto, che vive come un sonnambulo, che si trova abitualmente in uno stato come di torpore (cfr. la scena dell'incontro tra Myškin e Aglaja, quando la donna trova il suo amato addormentato su di una panca nel giardino), che dal destino viene portato al trono a lui destinato e nella luce di una gloria sovrumana improvvisamente è sorpreso e strappato via dalla morte.

2. Il principe Myškin è prima di tutto il tipo di una spiritualità che discende rivolta alla terra, piuttosto uno spirito che si incarna che non un uomo che si eleva allo spirito. La sua fama rimane tutta dietro di lui, nel suo passato: sia la fama del nome storico della sua schiatta, sia anche quella beatitudine ultrasensible, ultraterrena, colma di armonia, quella immagine di bellezza, il cui ricordo senza figura, come nel poeta del Fiore Azzurro, è «nel suo spirito eternamente come un dolce cielo ineffabile». È appunto questo predominio della anamnesi platonica sul sentimento della realtà che fa di lui fra gli uomini nello stesso tempo un folle e un veggente. Vi sono momenti in cui questa anamnesi si illumina in lui terribilmente, come se fosse strappato il velo che separa il mondo esteriore da quell'altro mondo passato; e allora essa acceca, scuote, arde l'anima, come la magnificenza di Zeus improvvisamente svelata arde Semele, e lascia nell'anima il fuggevole sentimento di una indicibile beatitudine e liberazione: sono i momenti in cui Myškin è vittima degli attacchi epilettici. Questa memoria primordiale è in lui così forte che egli, fino all'età di ventiquattro anni, non si ritrova nel nostro mondo e ancora adesso si comporta come un «idiota».

Abbiamo davanti a noi un'anima caduta giù da quel «luogo ultraceleste» (ἐπουράνιος τόπος) di Platone, dove gli uomini non nati contemplano insieme agli dèi le forme della bellezza eterna. Ma perché si è compiuta questa caduta sul-

la terra? Non ne è causa l'appassionata aspirazione alla Terra e all'incarnazione terrena? Myškin è innamorato della terra e vede in lei quel che ha contemplato nei campi ultraterreni: la vede così come essa è eternamente in Dio. Da qui il suo quotidiano rivivere del paradiso, la diretta contemplazione della natura nella sua purezza primordiale che essa conserva in ogni tempo nella sua essenza eterna e nelle sue sacre profondità. Myškin vede che sul luminoso volto della natura passano ombre di sofferenza; egli vede meglio la bellezza «perfetta» sul bel viso di Nastas'ja Filippovna quanto più vi vede i tratti della sofferenza: la sofferenza nella natura non può alterare in lei la sua viva forma primordiale. Agli occhi di Dostoevskij infatti la sofferenza nasconde in sé una forza purificatrice, santificante.

Myškin non è un idealista, come Raskol'nikov; egli è totale memoria di tutto ciò che ha contemplato, egli è lo sguardo solare, illuminato da Dio sulle cose visibili. La gente, è vero, non è in grado di ricordarsi quello che egli custodisce nella sua memoria e non vede quel che egli vede: in lui la gente può solo vedere il «puro folle». Ma per qualche ragione a nessuno viene in mente di chiamarlo un esaltato visionario. Per di più egli non predica nessuna ideologia e quando misura i rapporti umani con la sua particolare misura, si rivela in lui un sentimento realistico nella comprensione degli uomini, delle passioni, delle necessità e dei calcoli umani. Egli interpreta in modo così infallibile i motivi del loro modo di agire e valuta così assennatamente la realtà che l'«idiota» ai loro occhi a poco a poco diventa un saggio come ve ne sono pochi. È caratteristico che Myškin stesso in una conversazione, nella quale ci si aspetta da lui proprio una confessione spiritualistica, «con un buon sorriso» si dica «materialista».

In verità, tutta la sofferenza segreta di questa anima che, per così dire, non si è incarnata fino alla fine, deriva proprio da questa incompletezza. Perciò egli amava anche là sulle montagne svizzere immergersi nella visione della cascata dietro al villaggio dove abitava e perciò «egli si sente così inquieto e malinconico»: non è questa invincibile malinconia che lo costrinse a scendere dalle amate alture sulla terra co-

perta dalle oscure spoglie della sofferenza? Perché non gli è concesso di divenire un vero figlio della Terra? Perché gli è interdetta una totale incarnazione? Perché deve restare per l'eternità uno spirito smarrito sulla Terra, uno straniero, un ospite da terre ignote? Quest'uomo colmo della felicità della bellezza e da questa martoriato, comprende che la bellezza è per lui un enigma che egli non può risolvere, anche se sa con certezza che proprio «la bellezza salverà il mondo»; egli contempla tutta la svelata magnificenza della natura dinanzi ai suoi sguardi veggenti, si lamenta: che cos'è questa allegria, che cos'è questo perpetuo giorno di festa che non ha fine e lo attira da tanto tempo, dalla sua prima fanciullezza, ma al quale non gli è dato mai di partecipare? Egli sente anche troppo amaramente che per lui non c'è posto in questa festa e perciò egli tanto più ama la vita.

L'amore per la vita, per la vita in sé e non semplicemente per le gioie e i piaceri dell'esistenza, un amore dunque che esige anche la prova del fuoco della sofferenza, è agli occhi di Dostoevskij un grande valore spirituale. Solo questo amore per la vita conduce ed anima Ivan Karamazov spiritualmente mezzo morto. «È bello vivere, ami tu questa vita?». È l'Anima stessa del mondo che pone all'uomo questo quesito (nel racconto *La padrona*).

Il primo amore del giovane Myškin, quando egli in Svizzera si sveglia dal suo stato di oscura incoscienza e si guarda intorno nel mondo che gli si apre per la prima volta dinanzi, era, secondo la sua stessa confessione, un asino al quale lo legava non soltanto la cattiva reputazione della stupidità, espressione dell'umana ingiustizia, affibbiata a tutti e due, ma anche quell'eroismo tenace fino al sacrificio che insegnò loro l'amore per la vita, un amore da martiri, per il quale, probabilmente, l'asino negli antichi culti orgiastici godeva di particolare venerazione.

3. Appunto dall'esperienza estatica, forse anche durante i minuti mistici vissuti sul patibolo nasce la concezione, che profondamente commuove il poeta, del paradiso sulla terra a noi così vicino e pure da noi non riconosciuto: in un istante esso ci si scoprirebbe se noi avessimo soltanto il

coraggio dei puri di cuore di aprire gli occhi per vederlo. Sembra che questa concezione all'epoca de *L'idiota* sorga ancora spontaneamente e solo più tardi trovi qualche fondamento teologico nei discorsi di Zosima. È significativa la forma mitica nella quale lo scrittore esprime lo stato d'animo indicato nel Nuovo Testamento dalle parole «Pace» e «Regno dei Cieli nel cuore dell'uomo». Il miglior terreno per questa pianta celeste è il vero amore per la vita come dono ontologico; si nutre questa pianta e vive grazie al senso della colpa comune di tutti nella sofferenza del mondo e della coscienza nell'anima nostra del valore della sofferenza che tutto redime. Perché se io mi so colpevole davanti a tutti, non ho soltanto da tempo perdonato ai miei debitori, ma ho anche raggiunto la consolante e beata certezza che tutti da parte loro mi hanno perdonato quel che io confessavo come mia colpa incommensurabile; e così io godo anticipatamente la beatitudine di quella riconciliazione universale che nel dialogo tra Alëša e Ivan sulle lacrime dei bambini ci si presenta, secondo il giudizio del sentimento umano, come una irraggiungibile premessa del paradiso. Allora la mia propria sofferenza mi diventa leggera, perché con essa io sminuisco una parte della colpa universale, che è pure mia colpa propria; allora anche la sofferenza altrui, assunta per me e per tutti, si inserisce ai miei occhi nell'incessante circolazione sanguigna mossa dall'amore, come un sacrificio d'amore di colui che soffre, come le doglie della partoriente prima della nascita di una infinita beatitudine, che non può non infondere la vittoria (reale, anche se incosciente) sulla dura legge della separazione e dello scisma, giacché nel regno di Dio tutti sono uno. Il senso del paradiso in terra è per Dostoevskij un sintomo sicuro dello stato di grazia. Il fratello di Zosima, morto in giovane età, dice alla madre, dopo la gioiosa rivelazione sul letto di morte: «Madre, non piangere; la vita è un paradiso e tutti viviamo in paradiso; solo non vogliamo ricordarcene; se ne conservassimo la memoria, la vita da domani in poi si trasformerebbe in paradiso». Anche il «misterioso visitatore» del giovane Zosima annunzia: «Il paradiso è nascosto in ognuno di noi; se io vorrò, da domani esso si realizzerà in me per sempre». Quel che

gli impedisce di volerlo è un peccato non riscattato che pesa su di lui; non appena però egli si è riconciliato con la sua coscienza e con gli uomini per mezzo di una confessione pubblica, l'anima sua si riempie di grazia ed egli spira in pace. Ma torniamo alle nostre considerazioni su *L'idiota*, dobbiamo dire che Myškin conosce il sentimento descritto come una esperienza a lui propria, una volta per lui quotidiana, e questo è appunto ciò che lo fa così dissimile dagli altri uomini e tuttavia lo lega ad essi; anzi la soave luce ancor sempre, di tempo in tempo, lo conforta nella valle di lacrime che egli attraversa.

Il senso del paradiso in terra, dell'immortalità di ogni momento, della primavera della vita terrena, la grazia infusa in ogni essere, tutto ciò porta Myškin assai vicino ai bambini e lo imparenta interiormente con loro. Per Dostoevskij l'amore per i bambini, la gioconda comunione con loro, l'imminente vicinanza ad essi è sempre il segno di un particolarissimo stato di grazia. Myškin e Alëša sono da questo punto di vista fratelli. La metafisica del bambino in Dostoevskij dovrebbe essere oggetto di un'indagine particolare: il bambino è al centro della sua dottrina del mondo e dell'uomo. Disegnando nelle figure de *I fratelli Karamazov* simbolicamente i misteriosi e tragici destini della Russia, egli racconta il sogno profetico che Dimitrij ha avuto sulla soglia del suo martirio, sogno nel quale la Russia appare a lui come un villaggio arso, sprofondato nell'oscurità e nella disperazione, nel quale madri affamate tendono a colui che passa i loro lattanti; colmo di pietà e di terrore Mit'ja cerca nel sogno di scoprire da dove derivi tutta questa sofferenza e riceve come risposta le parole disperate che si ripetono all'infinito e lo colpiscono nel fondo del cuore: «il bambino piange». Il bambinello piange, è questa l'origine di tutta la sofferenza del mondo: l'inesauribile colpa del mondo è la colpa verso i bambini. Secondo la concezione di Dostoevskij in ogni istante intere schiere di anime che hanno conservato in se stesse il ricordo del paradiso scendono sulla terra; esse possono trasfigurare la terra in paradiso, purché il dono che esse hanno portato con loro resti immacolato, intatto, non profanato. Con fiducia infantile esse si avvicinano agli uomini

sulla terra e portano loro la lieta novella che ad ogni momento il paradiso può rivelarsi a noi, gli uomini tuttavia li oltraggiano e li traviano, li contagiano con la loro peccaminosità e trasformano i semi paradisiaci che sempre si rinnovellano in amara cicuta. «I bambini debbono crescere nei giardini», dice Dostoevskij nel *Diario di uno scrittore*: «nel futuro anche le fabbriche saranno circondate di giardini». «Non tormentate, non macchiate, non corrompete i bambini», ripete egli continuamente con un fervore quasi morboso.

Myškin, come Alëša, è un bimbo coi bimbi e nel suo profondo, nonostante che i suoi pensieri indaghino la più segreta natura del male, resta sempre un bimbo; così egli porta in sé, secondo le parole del Vangelo, la luce del regno dei Cieli. L'incontro coi bambini è al principio della sua vita cosciente: l'unica azione che egli è stato capace di compiere sulla terra, è la salvezza della fanciulla di un villaggio svizzero, Maria, e la conversione dei suoi piccoli persecutori.

4. Quest'azione tuttavia era solo il primo passo verso l'adempimento di un grande e misterioso compito che appare nel mito come missione di Colui che discende sulla terra. Il messaggero celeste, qualunque nome esso porti, deve liberare dal malvagio incanto l'Anima del mondo incatenata: liberare Andromeda dai suoi ceppi, strappare Euridice e Alceste all'inferno, svegliare dal suo sonno la Bella Addormentata. È questo il liberatore che aspetta la «Padrona» incantata da Murin, il liberatore che aspetta la zoppa de *I demoni* (perché con la propria forza essa non può muoversi), lo attende anche la bellezza che è discesa dall'alto per la salvezza del mondo («la bellezza salverà il mondo»), ma che poi, come la Achamot degli gnostici, è caduta prigioniera della materia ed è stata sconsacrata, l'«eterno femminino» vero e proprio, raffigurato nel romanzo nella figura simbolica di Nastas'ja Filippovna. Si ha l'impressione che Dostoevskij ne avesse dipinto il ritratto secondo la *Madonna Sistina* di Dresda, che a lui era particolarmente cara. Non per nulla Aglaja, nella sua parodia del *Cavaliere povero*, diretta

contro il giovane principe, ne sostituisce i segni mistici «A(ve) M(ater) D(ei)», oppure «A(ve) M(aria) D(eipara)» con le iniziali del nome della rivale. Subito, al primo sguardo, il ritratto di Nastas'ja Filippovna colpisce Myškin come un fulmine e risveglia a un tratto in lui un ricordo: come se egli avesse veduto gli occhi di Nastas'ja Filippovna in sogno: sì, una volta egli l'ha già veduta: anche Nastas'ja Filippovna ricorda che già una volta essi si sono incontrati. Per Myškin la sua bellezza è completa. «In voi tutto è perfezione, anche il fatto che siate magra e pallida». «Io non posso resistere al volto di Nastas'ja Filippovna, io ho paura davanti al suo volto» confessa costui. Per quanto bella possa essere Aglaja, essa è per lui «una bellezza straordinaria, ma solo quasi come Nastas'ja Filippovna». Il sentimento che essa risveglia in Myškin, non è tuttavia amore, ma semplicemente una sconfinata ammirazione da una parte e una sconfinata pietà dall'altra. Fatale è il fatto che tutti e due siano esseri che discendono sulla terra, ma l'amore di Myškin, che è rivolto alla terra, chiede che le venga incontro una figura nata dalla terra, che dalla terra si levi in alto, non una figura che discenda dal cielo.

Nastas'ja Filippovna ha una rivale: Aglaja fiorente per la sua magnifica bellezza fisica, Aglaja «solennemente impettita». La di lei bellezza lo attrae come la «festa» della vita terrena, secondo le sue stesse parole, lo alletta, appunto perché la sua incarnazione è incompleta ed egli aspira ad un'incarnazione più profonda. Qui è racchiusa la tragica colpa del messaggero celeste, la sua caduta metafisica, il suo dannoso vaneggiare ed anche la causa ultima della sua malattia che di nuovo lo colpisce. Perché la terra in questo suo aspetto, che egli ama in Aglaja non è in grado di rispondere nella sua totalità all'appello del Logos in lui, ed ella lo ama per attrarlo a sé e afferrarlo nella sua primordiale oscurità, non per arrivare per mezzo di lui alla libertà. Non a caso, alla fine, ella perisce nella menzogna e nelle tenebre della vita. Con Myškin si ripete la storia di Don Chisciotte: egli sfiora con la sua luce la materia inflessibile, inerte, recalcitrante, ma si dimostra impotente a trasformarla e così diviene nient'altro che una figura comica.

5. In conseguenza di questo fatale dissidio nell'anima di lui, in conseguenza di questo suo tradimento del cielo, Nastas'ja Filippovna perisce. Ella sa che nella persona di lui le sta innanzi il suo redentore, il suo salvatore («Non l'ho io forse bramato qui?» confessa), ma la mano che egli le tende, le si rivela la mano debole di un uomo che stava per incamminarsi, ed è rimasto a casa. Perché non può egli staccare lo sguardo da Aglaja? Sia pur la pietà, come dice Rogožin, più forte del suo amore: ciò nonostante questa sconfinata pietà divina si unisce in lui con un altro sentimento, indeterminato sì, ma che lo sopraffà. È questo sentimento amore? No, è soltanto la forza d'attrazione della terra che agisce con forza elementare sulla sua anima e (poiché egli «non può partecipare alla festa della vita») non trova alcuna via d'uscita, alcuna espressione. Aglaja da parte sua conosce anche troppo bene il dissidio dell'anima di lui: nei momenti in cui egli sembra abbandonarsi totalmente al fascino di lei, gli appare innanzi la sua «inafferrabile visione», la figura della rivale che attira a sé l'anima di lui. «Egli volse a lei il suo viso – dice Dostoevskij – la guardò, guardò negli oscuri occhi di lei che in quel momento a lui incomprensibili fiammeggiavano» (egli capisce Nastas'ja Filippovna con tutto il suo essere; il desiderio terreno invece gli è fondamentalmente alieno) «cercò di sorriderle, e all'improvviso, come l'avesse dimenticata, egli fece scorrere i suoi occhi di nuovo a destra» (Aglaja siede su una panca nel giardino alla sua sinistra, secondo la credenza popolare dalla parte dello spirito del male e della tentazione) «e cominciò di nuovo a seguire la sua straordinaria visione».

Ma è dunque la fatale resistenza con cui Nastas'ja Filippovna risponde a tutti gli insistenti appelli di Myškin niente altro che il rifiuto di una donna orgogliosa di accettare l'elemosina della pietà che le viene offerta invece dell'amore? Niente affatto! I suoi moti spirituali sono infinitamente più complicati e più elevati; il richiamo del suo liberatore la raggiunge negli strati più profondi e significativi del suo animo. In fondo, sotto la maschera dell'orgoglio che essa tiene di fronte al mondo come uno scudo, ella è profondissimamente umile e in nessun modo appartiene a quel tipo, da

Dostoevskij scrutato in tutte le sue sfumature e da lui non apprezzato, delle «donne superbe» che nell'amato non amano lui stesso, bensì la creazione dei loro stessi desideri e perfino nel momento della rinunzia esteriore a se stesse sono egoiste. L'umiliazione che ella patisce è il dolore per lo sconsacrato santuario della sua dignità di donna, ancor più per lo stupro, per l'uccisione della sua anima. La sua finta superbia, il suo contegno volutamente provocante, la mania di mortificarsi con la sua simulata spudoratezza, tutto ciò non è altro che una maschera, dietro la quale ella cerca di nascondere la disperazione: non spera più di essere salvata, di essere redenta. Negli strati meno profondi della sua anima si alternano in selvaggio ondeggiamento offesa e sdegno, accanimento e vergogna, disprezzo per gli uomini e odio per la pietà, persino gelosia che viene superata per mezzo di una riflessione elucubrata in modo puramente femminile: il principe può essere felice con Aglaja, mentre un matrimonio sbagliato e pur desiderato di «uno come lui» con lei, la screditata, non potrebbe essere che una rovina per lui: e perciò è meglio che perisca lei; è il suo destino che lo vuole ed è giusto che ciò le accada. Tuttavia i suoi profondi e veri sentimenti ispirati da una chiaroveggente contemplazione del mistero del suo incontro con Myškin hanno origine nell'umiltà dello spirito, in un sincero pentimento e in una compassione tenera, materna.

Il suo rabbrividire davanti a colui che ella considera come il messaggero del cielo, è così grande, come è profonda la contrita coscienza della sua impurità, della sua caduta. Questa coscienza si è accesa in lei e l'ha arsa non appena i suoi occhi hanno incontrato lo sguardo pieno di perdono di lui. No, ella non è degna di «sognar di lui». A lei si addice di lavargli i piedi e di asciugarglieli poi coi suoi capelli: come potrebbe ella, la peccatrice, osare di chiamarlo suo sposo? «Più di tutto ella lo teme – nota l'acuto Lebedev – e questo è il mistero». Allo stesso tempo ella ne vede l'infantile goffaggine che suscita in lei un amore materno, ella sente per lui una pietà tormentosa, prova compassione per lo strazio di lui ed ha presentimento della sua rovina; col pensiero ella lo trattiene tra le proprie braccia e versa lacrime su

di lui, come la Madre di Dio nelle raffigurazioni della Pietà. Un contatto terreno con lui non le è permesso. La via del suo sacrificio la conduce nella casa maledetta di Rogožin, come la via di Cassandra conduce nelle stanze maledette degli Atridi, sotto il coltello, all'esecuzione che ella ha meritato e che sarà la sua redenzione.

6. Il poeta, creando la sua opera, ha gettato le ancore a una tale profondità da non essere più in grado di ritirarle su tutte e iniziare la navigazione; è perciò costretto a tagliare più di un cavo di esse. Soltanto parzialmente egli ha potuto attribuire forma artistica a ciò che ha contemplato. Egli stesso nelle sue lettere dice di «non aver espresso neppure la decima parte di quel che avrebbe voluto», ma che «i pensieri non riusciti (cioè non espressi fino in fondo) gli sono tuttavia sempre cari».

In realtà ciò che gli riuscì di esprimere colpisce per la sua forza geniale e profondità dell'ispirazione che lo sostiene. Ma la sua idea centrale appartiene ad «altri mondi»; egli non è stato in grado di evidenziarne tutte le ricchezze, né di svilupparne in pieno tutte le potenzialità nell'ambito dell'espressione artistica cosciente. Se egli l'avesse potuto, tutti, come quel re barbaro che aveva chiesto al suo ospite di erudirlo sul destino dell'anima umana, avrebbero esclamato: «Non ha il veggente ricordato al mio cuore il paese da dove una rondine volò per un istante nella cerchia della nostra luce e che cosa la rondine portò nella notte natia?». E poiché egli non l'ha potuto, la sua opera, appunto perché abbonda di prototipi del mito, deve essere considerata imperfetta. La contaminazione di differenti motivi mitici rende più difficile la chiarificazione artistica. Sull'esempio de *L'idiota*, noi vediamo come talvolta il mito, l'anima viva del romanzo, ne faccia saltar l'involucro obiettivo, andando assai oltre i confini di esso, senza trovare una perfetta espressione nelle forme sensibili della vita rappresentata, così che il lettore che vive il racconto nella categoria di queste forme, riesce a mala pena a notarlo.

Tutto è nel romanzo ambiguo ed enigmatico: ciò vale anche per la figura del dissoluto e barbaro Rogožin, penetra-

ta da una enorme forza vitale, ma tuttavia avvolta in un oscuro mistero. Il redentore impotente e l'assassino che compie l'azione redentrice, sono stretti fra loro da legami magnetici: dove è l'uno si trova inesorabilmente anche l'altro. Ognuno dei due sente incoscientemente, con assoluta sicurezza interiore l'avvicinarsi dell'altro; ognuno dei due, senza volerlo, attira l'altro: è come se ognuno di loro sia diventato sulla terra carne e sangue solo perché chiamato dall'altro, chiamato dal suo antipodo e gemello. Rivali, essi si sdoppiano vicendevolmente come «fratelli nemici», sebbene siano esseri di due mondi diversi, che non hanno nulla in comune. Chi potrebbe infatti supporre che l'anima di Parfen Rogožin (παρθένιος, il virgineo), sia l'anima-sorella di Myškin un iniziato nei misteri dello spirito, per quanto ruvido sia l'involucro della materia che l'avvolge e per quanto sia esso immerso profondamente e senza speranza nell'oscuro caos delle sfrenate passioni che spengono demonicamente la sua luce interiore e la rendono cupida e spietata? L'uno non è giunto a compiuta incarnazione, l'altro oppresso gravemente dal fardello terreno, l'uno discendente verso la terra, l'altro proiettato verso la luce dalla sua fede in Cristo, rinvigorito dal dubbio e dalla gioiosa accettazione della redenzione, entrambi in modo misterioso hanno bisogno l'un dell'altro e si completano reciprocamente.

Come se per Dostoevskij tutti e due insieme nella loro unità-duplicità rappresentassero la sintesi dell'anima russa. Il principe che discende da un'antica stirpe russa che neppure l'educazione all'estero, in Occidente (un accenno alla cultura occidentale negli alti strati sociali della Russia), ha potuto rendere estraneo alle radici nazionali e l'altro, Rogožin che con un antico rito si è affratellato con lui, il rappresentante del basso popolo – l'uno e l'altro hanno la stessa fede, la stessa visione del mondo, ovvero la stessa chiaroveggenza; perciò tutti e due riconoscono in egual misura il volto metafisico di Nastas'ja Filippovna (ἀνάστασις, resurrezione). Non deve sorprendere il fatto che essi si affratellino, si scambino la croce e, sebbene rivali, si amino come fossero fratelli carnali. Tutti e due si sentono attratti dalla stessa amata alla quale sono destinati dalla sorte. Quale

dei due l'otterrà, quello che realizza il principio della vita e che alla prova del fuoco dimostrerà la sua forza vitale, o quello che dalla vita è respinto? L'uno fa valere sulla promessa sposa i diritti dell'amore sconfinato di un figlio della terra per la bellezza celeste che discende dall'alto e vuol redimere il mondo, l'altro i diritti di un figlio del cielo che è colmo della pietà divina per il martirio della bellezza sfigurata e oltraggiata dal mondo.

Il coltello sacrificale di quegli il cui amore non è pietà, libera pietosamente Nastas'ja Filippovna e nella notte fatale, quando tutto è già compiuto, egli consegna costei che non appartiene già più alla terra, all'altro suo Io, al suo Io migliore, al suo fratello nello spirito. Sul talamo verginale il principe non sapendo nulla del compiuto assassinio, occupa per ordine dell'assassino il posto accanto alla sposa uccisa, nascosta da una tenda, mentre Parfen si stende dall'altra parte. Questa scena raccapricciante è piena di muto orrore che trascina con sé l'anima nella turbinante rivolta della follia. Che leggenda è mai questa che per così dire ripete come un'eco lontana tra antiche oscure rovine queste frasi strappate, questi sordi gridi dei due frenetici personaggi, per i quali il mondo è uscito dai cardini e tutti i legami dell'essere si sono rilasciati e perduti? Dove abbiamo veduto questi due che in compagnia di una donna navigano in una navicella nello sconfinato mare notturno dell'inconscio e, senza di lei, ritornano alla riva? Dove abbiamo già sentito questi lamenti generati dal delirio della gelosia e della disperazione, questo parto sulla bellezza che langue prigioniera dei legami della terra e sulla sua redenzione attraverso la morte liberatrice? Il lettore si ricorderà della *Navigazione notturna* (*Nächtliche Fahrt*) del *Romancero* di Heinrich Heine:

Il mare ondeggiava; dai nuvoli bui
la luna un po' splendè
E quando entrammo nella barca,
noi eravamo in tre.

Dei remi al monotono battito
la barca procedé.

I flutti spumando impennavansi,
spruzzandoci tutti e tre.

Lei stava sì pallida ed esile
e immota innanzi a me,
come una statua italica,
di Artemide il *portrait*.

La luna sparve. Il vento passò
con gelido soffio su me.
Nell'aria stridulo un gridìo
a un tratto udir si fe'.

Il bianco spettrale gabbiano fu.
E pel gridìo ch'ei fe',
quasi un infausto monito,
tremammo tutti e tre.

Forse febbricito? Il senno mio
è forse fuor di sé?
Forse farnetico? Una follia
crudele in me poté.

Follia crudele! Immagino
un redentore in me,
reggente la sua grande croce
con ligia e ferma fè.

La misera bella è in orrendo periglio.
Ma io la salvo, affè,
dal fango del mondo, dall'onta, dal duolo,
dalle fralezze ree.

O misera bella, non inorridire
pel farmaco amaro! Ve',
io stesso ti porgo la morte, benché
il cuor si spezzi in me.

O frenesia, o crudele mania,
o folli e fosche idee!
Sbadiglia la notte, rimbombano l'onde.
O Dio, m'assisti, deh!

Deh! assistimi, clemente Iddio,
Iddio Shaddài, Dio-Re!...
E tonfa nel mare alcunché... «Ahimè!»...
Shaddài! Adonài! Mercé!...

Il sole sorse. Sul suolo fiorito
ponemmo alfine il piè.
E quando uscimmo dalla barca,
non eravamo in tre.[2]

Note

[1] «L'idea del mio romanzo – informa egli in una lettera sul suo lavoro intorno a *L'idiota* – è la vecchia idea da me sempre preferita, ma essa è così difficile che finora non ho osato di realizzarla; l'idea principale del romanzo è rappresentare in modo positivo un uomo veramente buono. Non c'è nulla nel mondo di più difficile di ciò, specialmente al giorno d'oggi. Il Bello è un ideale; tuttavia né il nostro ideale, né quello dell'Europa civilizzata è stato unanimemente elaborato. Fra tutte le figure della letteratura cristiana quella di Don Chisciotte è la più perfetta. Ma la figura di Don Chisciotte è bella soltanto perché è allo stesso tempo ridicola».

[2] Da *Poesie di Enrico Heine*, trad. it. di Ferruccio Amoroso, Milano-Napoli, 1952, pp. 242-43.

Parte terza

Theologumena

Theologumena

O voi che avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.
(Dante, *Inferno* IX, 61-63)

Per quanto i suoi versi possano sembrare strani come le vesti di un viandante straniero, tuttavia sotto i panni del pellegrino si irraggia la verità del dogma della Chiesa.

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggero

afferma egli in un altro passo del poema (*Purgatorio* VIII, 19-21). Ed infatti: sotto le nevi eterne delle concezioni mistiche, dall'involucro nubiloso colorato e variegato delle visioni simboliche, ovunque nella *Divina Commedia* emerge l'incrollabile roccia della teologia scolastica, il cui nome nella lingua di Tommaso d'Aquino suona come «Sacra Doctrina».

Con lo stesso diritto, *mutatis mutandis*, noi possiamo parlare anche di una «dottrina» di Dostoevskij. Tutti e due i poeti pongono come «fine del tutto e di ogni parte» – ripetiamo le parole di Dante sul suo poema – «liberare i viventi in questa vita dallo stato di miseria e di condurli allo stato di felicità»[1]. Ambedue individuano la via a questo scopo nella verità religiosa; ambedue hanno ricevuto «il velo della poesia dalla mano della verità». Per entrambi la visione poetica è un involucro, attraverso il quale lo sguardo è in grado di penetrare e dietro il quale si rivela il mistero di altri mondi. Il modo d'essere dell'ambiente culturale porta l'uno alla contemplazione, l'altro alla difesa del dogma: Dan-

te distribuisce conforto ai credenti, Dostoevskij cerca di convertire coloro che si sono staccati dalle radici di una concezione religiosa del mondo. Ma tutti e due si presentano come maestri di fede. Tutti e due scrutano i più profondi abissi del male, accompagnano l'anima peccatrice che cerca redenzione percorrendo le difficili vie del suo librarsi, sentono la beatitudine dell'armonia divina. Tutti e due cercano di indicare al loro rispettivo popolo il suo compito storico alla luce dell'ideale cristiano.

Fin qui i tratti loro comuni: ma sullo sfondo di queste tendenze comuni risalta tanto più chiaramente il contrasto storico e personale tra questi due artisti di orientamento religioso. La differenza fra questi due annunziatori di fede non si esaurisce affatto nella contrapposizione di diversi punti di vista e metodi: il primo si basa sul fatto della rivelazione, generalmente riconosciuto e indiscutibile in egual misura per lui come per il lettore, l'altro, sebbene sia egli stesso consapevole di questo fatto, tuttavia non presuppone come naturale questa certezza anche negli altri. La dottrina di Dante è epicamente compiuta e statica come il dogma stesso, rigida come l'ordine dell'inferno, immutabile nonostante la possente tensione della vita interiore come la resa celeste che respira nelle irradiazioni di innumerevoli anime; l'apologetica di Dostoevskij invece è, secondo la sua stessa essenza, dinamica e tragica.

Dante è salvato fin dall'inizio; perciò lo conduce una guida fedele e sicura. Dostoevskij è dall'inizio «enumerato tra i malfattori», in ogni esperienza di vita si apre di fronte a lui l'esperienza interiore della responsabilità di tutti per tutti e della «colpa di ognuno davanti a tutti per tutti e per tutto», della colpa, ma anche dell'aiuto clemente. Annunziatore del pio messaggio della redenzione, egli non passa indifferente innanzi alla schiera dei ripudiati e degli spiritualmente ciechi, ma si ferma al contrario in mezzo a loro. Tormentato come uno di loro, come il primo tra gli apostati e i ribelli contro Dio, egli cerca nell'oscurità della sua anima e delle anime altrui la luce che non è sopraffatta dalle tenebre e se la scorge per un breve istante, grida agli altri quel che ha veduto. E di nuovo, sempre in modo nuovo, nelle tenebre che

di nuovo e sempre in modo nuovo inghiottono il tutto, egli cerca l'accesso alla fonte della luce e si affretta ad annunziare ogni nuova visione a quelli che «si trovano nella notte e nell'ombra della morte», agli abitanti della grotta platonica ignari della luce del sole. Egli non ha altra guida che il volto di Cristo da lui una volta veduto e amato per sempre. Così, come un sonnambulo, egli con questa visione nell'anima si muove sull'orlo di oscuri abissi spalancati. Due anime abitano nel suo petto e ognuna di esse conosce le condizioni del suo crescere.

> Come il tronco al cielo tende,
> cerca la radice timida la notte;
> ugualmente si dividon la cura
> dello Stige e dell'Etere il potere.[2]

Da tempo egli ha operato la propria scelta: pegno e garanzia ne è la figura di Cristo che illumina il suo cammino. Egli conosce la via «che porta alla vita» e conosce la via «che porta alla rovina». Ma il suo atteggiamento di fronte all'inferno è diverso da quello di Dante: l'inferno che egli supera è una parte del suo stesso essere, da lui staccata come una scheggia, e la fiamma del purgatorio lo brucia con sofferenze senza fine. Il suo appello a Dio è sempre un «de profundis clamavi». A lui non manda nessun segno una Beatrice che lo attenda nei cieli. Solo la «malattia sacra» solleva per qualche istante davanti a lui il sipario che cela l'ingresso al paradiso.

Ma come si rivela a questo singolare apologeta la verità religiosa? L'anima umana viene indagata nelle sue malattie, nei suoi cataclismi interiori che rivelano i reconditi segreti dell'autocoscienza; oppure Dostoevskij rappresenta anime che, per così dire, fin dalla nascita e secondo la loro natura, involontariamente e perfino inconsciamente, capovolgono il saggio «primum vivere, deinde philosophari», ed allora per loro quel che comunemente vien designato come ricerca del senso della vita – risposta alla questione fondamentale se «accettare» il mondo che si presenta loro come un dato o «non accettare questo mondo» – determina tutto il loro a-

gire, anzi tutto il loro essere e la decisione di permanere in questo mondo. Dostoevskij nelle sue opere porta coloro che cercano il senso della vita fino al dilemma fondamentale dell'essere umano; come illuminate dalla folgore sono davanti a lui, nei momenti di crisi spirituale, le due uniche vie che si aprono all'uomo: la via del riconoscimento e la via del non riconoscimento di Dio. La verità si riconosce dai frutti. L'analisi della decisiva autodeterminazione della personalità, dell'autodeterminazione che può essere soltanto o un'assoluta affermazione o una egualmente assoluta negazione del suo essere metafisico, del suo valore ontologico, è in grado di mostrare come sia possibile l'atto di fede. Una potente dialettica viene in aiuto allo psicologo e mistico: partendo dalla premessa di una affermazione o negazione della verità religiosa, essa porta il pensiero, come fosse una Sibilla costretta a profezie, fino alle estreme conseguenze sia dell'affermazione, sia della negazione, sia nell'ambito della vita personale come di quella sociale. L'oggetto della fede non è dimostrato: Dostoevskij si limita a descrivere due possibilità: l'uomo, che egli ritiene metafisicamente libero, deve realizzare in questa decisione definitiva la sua libertà (proprio qui e forse soltanto, esclusivamente, qui non presunta). Non è questa una scelta predeterminata dalla ragione di una delle due ipotesi, ma un riconoscimento e una decisione del cuore.

La «ragione euclidea» è formale; una comprensione essenziale della realtà è data soltanto dall'amore. L'amore soltanto è in grado di dire «tu sei» e in tal modo di confermare nello stesso tempo l'essere dell'amato. Esso soltanto lega in modo reale colui che conosce e l'oggetto della conoscenza, mentre quando si spegne l'amore, lo spirito che sta lontano viene avvolto in una funerea nube mutevole come uno specchio. L'aporia della ragione consiste nel fatto che da una parte la realtà empirica e quella divina sembrano escludersi a vicenda e dall'altra il mondo senza Dio perde non soltanto il suo senso, ma anche la sua realtà – questa aporia viene risolta a favore della fede dalla ragione del cuore. Il primo frutto di una tale conoscenza è la contemplazione nell'uomo della profondità divina. Ma dove è dunque la per-

sonalità umana, nella quale il volto di Dio brilla così chiaramente da far cadere tutti i dubbi intorno alla sua vittoria sulle potenze della morte e delle tenebre? «Quegli che è in voi» dice l'Apostolo «è più grande di quegli che è nel mondo» (1. Epistola di Giovanni 4, 4). Ma dove è colui, alla cui vista noi ci convinceremo della verità di queste parole? La più alta verità della ragione del cuore è Cristo. La singolarità dell'apologetica di Dostoevskij poggia sulla tendenza, per lui caratteristica, non di fondare l'amore per Cristo sulla fede in Dio, ma di arrivare attraverso Cristo alla certezza dell'esistenza di Dio. È Dio, o il mondo che nega Dio, un sogno? Della realtà trascendente nascosta di Dio è garanzia la contemplazione diretta della realtà terrana di Cristo. Nessuno arriva al Padre altrimenti che attraverso di Lui. «Ecce homo». Ma se l'uomo nella sua piena realizzazione è come Lui, anche il mondo che si trova nel male è il mondo di Dio e non un «gioco del demonio».

Rivolgendo il suo sguardo alle più lontane prospettive di ognuna di queste due vie, tra le quali l'uomo interiore deve prendere la decisione definitiva, Dostoevskij penetra con i suoi pensieri nelle leggi più nascoste dell'essere vero e di quello illusorio e varca, inconsciamente, la soglia della naturale conoscenza di Dio e rivela penetranti idee sulla vita mistica della Chiesa e la comunità dei santi (*communio sanctorum*), sulla prodigiosa realtà dell'unità del genere umano in Cristo, sull'essenza del male e della santità. Le verità della rivelazione gli sembrano possedere l'evidenza interiore in così alto grado, che basta loro di essere soltanto indicate, per esercitare su tutti gli uomini di buona volontà la loro diretta forza di convinzione. Le basi religiose della fede, come in Platone la tradizione dogmatica orfico-pitagorica, diventano oggetto di una interpretazione intuitivo-creativa e l'intuizione fondata sulla dialettica si dispiega in una contemplazione quasi visionaria dell'aldilà. E come in Platone la casualità dei motivi dell'uno e dell'altro problema e l'apparente indifferenza per la costruzione logica del tutto, non portano pregiudizio all'unità di tutto il sistema, così anche in Dostoevskij le convulsioni spirituali di una penetrazione nel mistero soprasensibile e i dolori di un lento parto spiri-

tuale, non hanno come conseguenza la sconnessione e la frammentarietà delle conoscenze acquisite: al contrario, è come se queste conoscenze di per se stesse si unissero in una ben conchiusa dottrina generale.

Con una logicità sorprendente le catene dei suoi pensieri si sviluppano nel succedersi dei suoi capolavori, da *Delitto e castigo* a *I fratelli Karamazov*. Gli epos poeticamente staccati fra loro, se esaminati alla luce della crescita del pensiero che vive in loro, costituiscono in realtà gli anelli di una catena dialettica, di un continuo innalzarsi dell'idea che conosce se stessa, sui gradini di antitesi genialmente proposte e superate. Per questo Dostoevskij può essere, come pensatore, così seducente: alcuni critici intendono erroneamente questo momento dialettico dello spirito che giunge alla conoscenza di se stesso, come espressione di profondo scetticismo e disperazione: essi vi vedono la confessione non intenzionale dell'«altra anima» di questo presunto centauro che in mostruosa commistione deve riunire in una persona il deportato ribelle e l'ipocrita fariseo. Enumerando le tante e contraddittorie asserzioni che Dostoevskij pone in bocca ai suoi cercatori e ai suoi negatori di Dio, costoro cercano di convincerlo che egli stesso non crede in ciò che annuncia solennemente. Questa ipotesi è insostenibile non soltanto sul piano biografico e psicologico (Dostoevskij nella sua passionalità è lontano da qualsiasi ironia non meno di Dante), ma è inaccettabile anche su quello logico, basti prendere in esame il legame logico di tutti i singoli elementi nei quali trova espressione l'atteggiamento negativo e comparlarli con la grande unità organica quale ci si presenta tutta la creazione di Dostoevskij. Effettivamente tutte le parti della «dottrina» sono in un rapporto reciproco così interiormente fondato e vivo; morale, psicologia e metafisica, antropologia, sociologia ed escatologia si condizionano e completano reciprocamente a tal punto che noi, quanto più penetriamo nell'essenza di questo complesso, con tanto maggior convinzione dobbiamo arrivare all'idea che la creazione di figure poetiche per questo artista era soltanto un mezzo per una piena autorivelazione di un'unica sintetica idea del mondo che egli fin dall'inizio portava in sé, per così di-

re, come una visione che abbracciava tutto e come un principio morfologico del suo sviluppo spirituale.

Egli stesso per bocca di Myškin (*L'idiota*, parte II, cap. 5) ci parla di questo «balenare e splendere dell'estremo, massimo sentire e riconoscere se stessi» nello stato estatico che annunzia gli attacchi epilettici, quando «il sentimento della vita, la coscienza di se stesso, per così dire, si decuplica e la ragione e il sentimento sono illuminati da una luce straordinaria; tutti i dubbi, tutte le agitazioni all'improvviso cedono a una pace interiore, si fondono in una pace infinita, colma di pura e armonica gioia e speranza, originata dalle rivelazioni della massima ragione e dell'origine prima di tutte le cose». Tuttavia questa contemplazione totale e universale era una visione interiore e spirituale del mondo creato da Dio e non un'apparizione spettrale. Come ogni vera esperienza mistica, da una parte essa era per il mistico stesso più certa del mondo percepibile coi sensi e dall'altra non comunicabile agli uomini, indeterminabile nella lingua dei concetti, inafferrabile per la ragione. Perciò anche Myškin, raccontando del suo dialogo con un ateo, osserva che tutte le considerazioni di quest'ultimo, prescindendo dal grado della loro forza razionale di convinzione, gli apparivano semplicemente incommensurabili con i principi della fede. L'ateo non gli aveva parlato mai di quel che importava «veramente» per l'argomento. «C'è qualcosa qui che non va – aggiunge il principe – e che non andrà mai. C'è qualcosa su cui gli atei non si fermeranno mai, continuando in eterno a parlare di tutto fuorché di «ciò che veramente importa».

Nel suo complesso la concezione di Dostoevskij non è stata ancora scrutata a fondo. Dai suoi contemporanei egli è stato subito designato e celebrato come psicologo. Essi hanno sottolineato due tratti del «talento crudele» di Dostoevskij e con ciò per lungo tempo hanno determinato l'atteggiamento se non della sempre acuta massa dei lettori, per lo meno dei giudici letterari: una nobile, sebbene morbosa partecipazione alle sofferenze ed offese della personalità umiliata e una straordinaria acutezza di analisi della vita dell'anima. Il fatto che egli difenda la personalità dal punto di vista metafisico (e con gran vantaggio per il successo della sua

opera) non è stato a lungo notato. Dostoevskij si lamenta della prevenzione di questa valutazione unilaterale che trascura pienamente la verità obiettiva delle sue conoscenze più profonde, «più reali». Egli non si accontenta della rappresentazione dei simboli e delle intuizioni artistiche di cui è ricca la sua anima; egli cerca (come Dante autore del *Convivio* e del trattato *De Monarchia*) forme direttamente didattiche e nel *Diario di uno scrittore* fornisce una rappresentazione esoterica e, più o meno, rispondente alle questioni del giorno, di alcune parti della sua unica «dottrina», la cui forma interiore ed essenza reale – come ogni artista, chiamato secondo Platone a creare miti (μύθους) e non dottrine (λόγους) – egli può afferrare nella sua totalità o purezza soltanto nello specchio del mito.

All'inizio del nuovo secolo i critici tentano di penetrare nei simboli di Dostoevskij, come anche nei suoi singoli *placita* e *paradoxa*. Tuttavia le sue idee sono servite piuttosto come punto di partenza per l'elaborazione di ideologie indipendenti di colorito mistico che potevano facilmente fiorire sul ricco terreno della sua problematica titanica. Nei nostri giorni, dominati da una maggiore spassionatezza, l'attenzione dello studioso si rivolge quasi esclusivamente alla conoscenza dei fatti e ai problemi di forma, da una parte cioè alla biografia, dall'altra alla tecnica della narrazione, allo stile, al soggetto, ai mezzi artistici e ai complessi storico-letterari. Lo stadio della filosofia della religione di Dostoevskij rimane un serio compito dell'avvenire.

In questo schizzo noi ci proponiamo di illuminare alcuni legami finora, a quanto ci sembra, non abbastanza chiariti tra le singole famose dichiarazioni del nostro pensatore che rivelano una concezione del tutto a sé della dottrina della fede religiosa. Il nostro modesto contributo è un tentativo di interpretazione, tuttavia di una interpretazione anch'essa del tutto particolare. Che il lettore non si lasci ingannare dal tono dell'esposizione di quando in quando soggettivo: non sono le sue concezioni personali che l'autore vuole qui esporre. Pur non professando tutti gli articoli di fede del Credo di Dostoevskij, egli prende in sostanza volentieri l'atteggiamento di un discepolo zelante che, in par-

te con propri mezzi dimostrativi, si sforza, sia pure non senza imbarazzo, di convincere gli altri della verità di ciò che gli ha insegnato il suo maestro: con zelante immediatezza egli vuole comunicare come abbia compreso e ripensato quel che è stato porto ed è stato da lui accolto. Egli esprime la sua fedeltà alla dottrina con una certa libertà creativa nella sua riproduzione. Egli è convinto della sua ortodossia, perché, senza attenersi alla lettera, ha, a quanto gli sembra, un criterio infallibile a tal scopo: la concordanza della formula didattica col vivo simbolismo artistico del poeta.

Note

[1] «Finis totius et partis est removere viventes in hac vita de statu miseriae et perducare ad statum felicitatis» (*A Cangrande*). Cfr. anche: «Istius operis non est simplex sensus, immo dici potest polysemos, hoc est plurimum sensuum».

[2] Dalla poesia di Schiller *Klage der Ceres* (Lamento di Cerere).

I

Demonologia

1. Lucifero e Ahriman[1], immagini primordiali rispettivamente dell'isolamento e della corruzione, lo spirito delle tenebre luminose (Luca 11, 35) e quello delle tenebre spalancate, queste sono le due potenze che combattono Dio nel mondo o, piuttosto, i due diversi volti di una potenza che agisce nei «figli della ribellione» e che si chiama Satana. Ma poiché l'unità ipostatica è qualità dell'essere assoluto, mentre il male nella sua insussistenza ontologica nello stesso tempo nega e imita l'essere che veramente è (altrimenti non avrebbe neppure l'apparenza di un contenuto positivo, senza del quale la sua esistenza sarebbe senz'altro impossibile), questi due schemi di un'unica entità che non è riconducibile all'essere autentico, appaiono separati e in reciproca negazione; ad una originale autodeterminazione, ognuno per sé, essi però non possono arrivare e sono costretti a cercare la loro essenza, e con orrore la trovano, ognuno nel proprio contrario, ripetendo in sé l'abisso dell'altro, come due specchi vuoti posti l'uno di fronte all'altro.

Non per convincere i nostri illuminati contemporanei dell'apparizione della forza malvagia nel nostro mondo acculturato, ordinato e indagato a fondo dalla scienza, abbiamo fatto menzione dei due demoni, è nostra intenzione semplicemente mostrarli. I loro caratteri sono così chiaramente delineati e le idee in essi personificate acquistano nelle loro figure una impronta così profonda, che la contrapposizione e il confronto di questi due condottieri di quella «città terrena che – secondo le parole di sant'Agostino – viene edificata sulla terra dall'"amore per se stesso fino all'odio verso Dio"», ci sembrano essere molto efficaci per il riconoscimento delle forze impulsive che hanno condizionato la caduta dell'uomo ed esaltano la sua avversione per Dio. Lo scopo diretto di questa contrapposizione è però di chiarire

e approfondire il senso della differenza di principio che Dostoevskij vede tra i due tipi umani e sociali, quello che conserva la sua fede in Dio e quello avverso a Dio, e così allo stesso tempo mettere nella giusta luce il suo ideale religioso avvenire.

Certo, egli chiama i due demoni con nomi diversi; ma mai un artista fu più acuto e sensibile di lui nell'indagine delle peculiarità di ognuno di essi e nella rappresentazione delle vie da essi seguite per il dominio dell'anima umana. Se in *Delitto e castigo* Raskol'nikov e Svidrigajlov cercano di penetrarsi l'un l'altro coi loro sguardi e il primo, pieno di orrore e disgusto, deve segretamente riconoscere che è nel vero il suo avversario, il quale osserva che il legame fatale che li unisce non è un legame casuale, che essi sono sostanzialmente affini e fanno pensare a due sosia nemici, ciò avviene perché Lucifero che è nell'uno e Ahriman che tiene prigioniero l'altro, si misurano con lo sguardo della nera profondità spalancata in ognuno dei due. Per Dostoevskij i due demoni sono le due figure di una sola entità, la quale in realtà non si esaurisce necessariamente in questa duplicità, ma al contrario nasconde in sé, nelle «sataniche profondità» un terzo volto, un volto cioè femminile, la «bellezza sodomitica» che il nostro indagatore dell'inferno contrappone alla «bellezza della Madonna».

In ogni caso il diavolo di Ivan Karamazov, meschino, ma tipico, come spirito dell'insulsaggine e della trivialità, rappresentante della legione di Ahriman, sviluppa la tesi puramente luciferina, da lui proclamata come di sua proprietà («O semplici, non mi avete mai chiesto!») e cioè: «Quando tutto il genere umano si sarà liberato di Dio, l'uomo si solleverà con lo spirito dell'orgoglio titanico eguale a quello degli dèi e verrà l'uomo-Dio».

Ma a che fine Ahriman ha bisogno di questo innalzamento dell'uomo? «Ognuno riconoscerà – continua il diavolo – che egli è mortale, del tutto mortale, senza risurrezione, e che non ha nessun motivo di lamentarsi che la vita dura solo un istante, e comincerà ad amare il suo fratello disinteressatamente». Il contegno è qui ancor sempre quello solenne di Lucifero, ma l'accentuazione del fatto che l'uo-

mo è mortale, del tutto mortale, senza resurrezione, smaschera Ahriman con la sua cupidigia elementare e la sua ben determinata intenzione: dissolvendo e corrompendo insieme alla spoglia estrema dell'uomo anche la sua più profonda e intima volontà, distruggere in lui l'immagine e la somiglianza di Dio, uccidere il suo spirito.

«Gli uomini si solleveranno – dichiara il diavolo – per prendere dalla vita tutto quel che essa può dare, ma ciò soltanto per la felicità e la gioia in questo mondo». Questa sollevazione in nome del diavolo e il conseguente «tutto è permesso», sono il programma completo di Ahriman: trascinare per mezzo degli allettamenti della sensualità lo spirito nel caos della materia non risvegliata all'essere, affinché la «luce» sia «circuita dalle tenebre» e vi soffochi e vi si spenga, affinché la totale figura interiore dell'uomo partecipe del vero essere si disfaccia nella voluttà e nel vizio e dell'Uomodio non rimanga altro che un mucchio di ossa putrefatte.

È possibile una tale estinzione, un tale annientamento dello spirito? L'Apocalisse parla misteriosamente di una «seconda morte».

2. Ma, per ripeterlo ancora una volta, se noi consideriamo come due volti di un'unica potenza, da una parte risplendente in un chiarore fosforico, Lucifero, l'originario duce e vessillifero dell'eterna rivolta, il fattore della orgogliosa aspirazione umana ad una esistenza simile a quella di Dio, il «triste demone», che apparve raggiante a Lermontov in una «bellezza magicamente dolce», dopo aver già affascinato Byron con la sua apparizione, lo «spirito potente, spaventoso e saggio», come lo chiama il Grande Inquisitore in Dostoevskij; e dall'altra Ahriman che, colmo di malizia, tutto dissolve e tutto contamina, lo spettro del male in tutta la tenebra del suo vuoto che si scopre vergognosamente e della sua sconfinata nullità, ciò potrà apparire a qualcuno come un'oscura, fanatica, vana credenza avversa all'uomo. Molti vedono chiaramente che tutta la nostra umana ibrida civiltà è stata creata con la potente onnipenetrante partecipazione e collaborazione di Lucifero, che le nostre energie, sia quelle produttive, sia quelle distruttive, sono in gran par-

te sue energie, che è grazie a lui che noi siamo così belli nell'ardire dell'ostinato cominciamento, nell'inflessibilità dell'autoaffermazione, nel coraggio della lotta per la potenza e la gloria e che se noi per colpa sua siamo anche infelici, ciò dipende ancora dal fatto che egli proprio nell'eroismo della sofferenza ci assicura la superba soddisfazione di noi stessi.

Effettivamente non si tratta qui del romantico fascino del demonismo, ma di qualcosa di infinitamente più importante e reale: della valutazione delle forze primordiali e degli impulsi fondamentali della natura umana. I più perspicaci vanno ancor oltre: essi vedono e sanno che le condizioni stesse della nostra coscienza isolata, che nella dottrina kantiana appare così disperatamente timida e limitata, e perfino la struttura (il pentagramma) del nostro corpo, di questo «egoismo organizzato», secondo l'espressione di V. Solov'ëv, sono forme apparenti del principio spirituale egoistico luciferino nei figli di Adamo, per cui essi non osano neppure indicare come appartenenti al mondo del «male» le più profonde radici del nostro essere isolato, individuale. Ma non si può non riconoscere che la negazione del male innato nella natura umana, ha come conseguenza un impoverimento e un involgarimento della nostra concezione del suo vero destino, della sua tragica grandezza e della sua dignità metafisica: così, per esempio, l'umanesimo non conosce un ideale più alto che l'universale armonico sviluppo delle forze naturali della personalità, concepita nella nostra cerchia culturale come fenomeno storicamente condizionato. Questa è la concezione dell'ottimismo antropologico che si spaventa di ammettere il concetto di «peccato originale», cioè la primordiale autodeterminazione della volontà umana che rifiuta Dio, con tutte le conseguenze di questo avvenimento metafisico e preferisce considerare l'uomo come prodotto di una evoluzione ascendente, senza notare che l'uomo viene così piuttosto degradato che nobilitato, piuttosto invitato ad una rinunzia ai suoi massimi privilegi che incoraggiato ad un autosuperamento.

Come si comportano dunque reciprocamente i due demoni nella loro influenza sull'uomo?

Lucifero è una potenza che sbarra tutto, Ahriman una potenza che tutto dissolve. Lucifero è nell'uomo il principio dell'egoistico essere in se stesso, della orgogliosa indipendenza, della ostinata autoconservazione nel distacco dal tutto, nell'allontanamento dalla onniunità divina. Lucifero annunzia agli uomini: «voi sarete come gli dèi» e mantiene la sua promessa; l'unico Adamo indicato nel Vangelo come «figlio di Dio» si spezza in una molteplicità di «per così dire divine» singole volontà personali. La divinità umana si dimostra però in questo frazionamento come data, fino ad essere contenuta nella coscienza personale non soltanto di tutta la creazione, ma anche di Dio come idea; tuttavia questa umana somiglianza a Dio resta non reale, ma soltanto pensata e chiusa nel mondo interiore della personalità, così disperatamente chiusa che quest'ultima si sente incarcerata nella sua solitudine e disperata del proprio essere.

Questa disperazione appunto è sfruttata da Ahriman per portare l'uomo a dirsi nel suo proprio cuore: «io non sono». Qui si distinguono le suggestioni dei due demoni: Lucifero sfrutta l'«io sono» divino che è nell'uomo, snaturandone il senso e la forza e insieme la più interiore volontà umana (Raskol'nikov); Ahriman inganna la volontà umana, scopre l'insussistenza dell'«io sono», come esso vive nella volontà snaturata e che si corrompe (Svidrigajlov).

L'influenza di Lucifero può perciò essere considerata come un'influenza che inverte, quella di Ahriman, come un'influenza che perverte. Ma in che cosa consiste la sostanza dell'«io sono» e come si può immaginare il suo snaturamento?

3. Nel dono divino «io sono» all'uomo, al figlio di Dio, che è creato affinché riconosca il suo essere figlio nell'amore e voglia in libertà e così diventi un «nato» da Dio (come è scritto: «voi dovete essere generati dall'alto») – in questo sacrificio paterno di Dio consistette la creazione dell'uomo da parte di Dio e la sua resa ad immagine e somiglianza del Signore.

Lucifero induce l'uomo nella tentazione non di concepire questo paterno «io sono» concesso al figlio come si ad-

dice al figlio («Io e il Padre siamo uno»), ma di sfruttarlo quasi fosse una creatura ribelle per annunziare: «io sono in me e per me e staccato da tutto[2]; io basto a me stesso e tutto ciò che non è il mio Io lo respingo da me e non lo riconosco, non lo vedo né lo odo, non me ne ricordo e non lo so, oppure lo contengo in me; lo inghiotto per poterlo poi riportare fuori di me come un fenomeno e una manifestazione di me stesso».

Così Lucifero, pieno di cupidigia, afferra il divino «io sono» e lo succhia per così dire in sé, ma non è in grado di realizzarlo. E l'uomo rimane con la nobile insoddisfazione del suo proprio essere che lo distingue dalle altre creature. Egli sa anche troppo bene di se stesso che è, ma allo stesso tempo anche che non sarà mai in grado di pronunciare degnamente l'«io sono»; perciò si vergogna anche della sua esistenza, della pura «esistenza» (qui è racchiuso un segno della sua nobiltà spirituale), oppure sente in essa oscuramente la colpa di un'origine particolare (Anassimandro). La sua nostalgia del vero essere egli la sente come una «aspirazione all'immortalità», come l'uomo chiama la sua nostalgia del vero essere, appare alla ragione naturale abbandonata a se stessa come una pretesa vuota, fondata sopra un'illusione. Lucifero ha infatti chiuso l'uomo ad ogni realtà e fatto sì che ogni apparenza e riecheggiamento del reale vengano interpretati dall'uomo che è diventato «come Dio», come una propria creazione, come un prodotto della propria autocoscienza. Lucifero ha detto all'uomo: «tu sei colui che di sé, come Dio, può dire: io sono, dunque tu devi dominare sul mondo, tenerlo in tuo potere e contenerlo in te proprio come Dio». Ma quando l'uomo come Archimede chiese un palmo di terreno fermo su cui porsi e appoggiarsi per sollevare la leva della sua onnipotenza divina, il tentatore scomparve lasciando l'uomo sospeso nel vuoto del mondo in lui contenuto, da lui pensato.

Così, dall'inizio della storia dell'umanità in questo mondo Lucifero sta davanti all'uomo come suo seduttore, come suo tentatore. Per superare questa prova l'uomo deve egli stesso trovare il suo altro come punto d'appoggio, deve con l'azione dell'amore e della fede che è contenuta nell'amore

e lo condiziona, guadagnarsi il suo «tu sei». Salendo i gradini dell'amore, come insegna Platone, egli ad ogni nuovo gradino impara a riconoscere nell'amato una sempre maggiore partecipazione al vero essere, e così cresce egli stesso nell'essere al quale egli partecipa attraverso l'amato, fino a che, finalmente, nella sua aspirazione all'essere assoluto che egli si sforza di trovare nel tu, non riconosce con un indicibile infiammarsi del suo cuore l'Unico Amato che in sé contiene, afferma e salva tutti gli altri amori e per mezzo di lui non riceve la consacrazione del suo vero esser figlio di Dio.

Se però l'uomo con l'azione del suo amore non guadagna quegli al quale con tutta la sua volontà e tutta la sua conoscenza possa gridare «tu sei», se egli nella piccola lampada della sua psiche, di cui il suo divino «io sono» è la fiamma, non può versare olio ricevuto da un altro, allora si avvicina a lui Ahriman e gli domanda: «Non vuoterai tu fino in fondo il tuo inebriante, ma amaro, calice, sul cui orlo c'è il morto motto «io sono»? Tu vedi già il fondo del calice, vedi già al fondo del calice il nulla. Intendi dunque che l'«io sono» è esaurito ed è alla fine perché tu non hai trovato a chi tu possa dire in verità «tu sei», perché tu ti sei convinto che non c'è nessun Dio. Così dunque tu neppure sarai più?». E il segno della personale forza d'aspirazione dell'uomo, la sua stella a cinque punte, il suo pentagramma che col suo raggio mediano tende in alto, verso il cielo (*os sublime fert*), il simbolo dell'energia motrice e della volontà attiva – la quale, finché è realmente attiva, necessariamente tende all'autosuperamento – si capovolge e precipita nel vuoto spalancato di Ahriman.

Così sulle orme di Lucifero arriva Ahriman; a Faust si unisce come costante compagno di strada Mefistofele, istigatore di misfatti e loro esecutore; il nobile Caino byroniano che si è legato d'amicizia con la stella mattutina, compie un fratricidio. Lo stesso vale per i tipi luciferini in Dostoevskij: Raskol'nikov uccide la vecchia, Stavrogin dopo una serie di delitti si uccide, Ivan Karamazov sfrutta, senza esserne pienamente cosciente, Smerdjakov come strumento per il parricidio.

4. Pur prescindendo del tutto dal fatto che l'influsso di Lucifero sull'anima umana non significhi una diretta distruzione di quest'anima, ma è solo una terribile prova della sua vitalità, questo influsso provoca da principio un immane slancio spirituale: potentemente si elevano e si acuiscono tutte le energie dell'essere e del creare dell'uomo. Il sentimento dell'«io sono», concentrandosi nelle più profonde latebre della personalità come in un focolare d'incendio, produce uno sviluppo dialettico di tutte le ricchezze e mondi spirituali latenti nel misterioso «sono». L'energia luciferina spinge l'uomo, come l'eroe goethiano, che si dichiara «superuomo» ed in cielo si dice «servo di Dio», a mirare continuamente, di proprio moto, «alla più alta esistenza».

Ed ha ragione Goethe quando annunzia che solo il merito della propria aspirazione fa l'anima capace di trovare la redenzione e che se «l'amore dall'alto vi partecipa», tanto più certamente può salvarsi; la potenza delle tenebre può impadronirsi di lei solo nei momenti di tregua. Derivi essa come in Faust da una auto-soddisfazione, come improvviso irrigidirsi della superbia sprofondata nell'autoammirazione, o consista in un pieno abbandono dell'uomo a una qualsiasi passione in cui Ahriman, sfruttando il momento, l'ha irretito (per esempio l'invidia biliosa come nel caso del Caino di Byron), in ogni modo non dura a lungo e Ahriman afferrerà la sua preda con mano ferma.

Ne deriva che l'influsso delle energie luciferine nell'uomo, conseguenza necessaria di quell'avvenimento intelligibile, l'apostasia da Dio che la Chiesa chiama peccato originale, costituisce in questo modo la base naturale di tutta la cultura storica a grandi linee ancor oggi pagana, ed è in verità il suo peccato ereditario: la cultura infatti ha ricevuto solo in alcune delle sue parti il battesimo e solo in rarissimi casi «porta il riflesso di Cristo». Questo influsso di Lucifero è pericoloso, ma non distruttivo, solo però con la promessa di un continuo movimento, di un instancabile superamento di tutte le forme conquistate dall'uomo per la sua autoconservazione per mezzo di nuove forme di più degna esistenza. Esso si trasforma invece in veleno mortale se si spengono le forze dinamiche dello spirito, nelle morte ac-

que della stagnazione, su cui Ahriman stende le sue nere ali. Il regno di quest'ultimo è stato descritto da Dostoevskij sotto l'aspetto di una irrigidita decadenza della personalità chiusa in sé, luciferina, nelle fantasticherie di Svidrigajlov sull'eternità considerata come una camera ammuffita con porte sprangate e ragnatele negli angoli – sotto l'aspetto di una lenta decomposizione – nelle allegre conversazioni degli abitanti di un cimitero (*Bobok*).

Laddove l'autodeterminazione dell'uomo e della società, fermandosi, trova in sé il proprio nutrimento e si mantiene per mezzo di se stessa come principio supremo sufficiente a se stesso, là nelle tenebre brilla Ahriman, eguale alla luce della putrefazione, al riflesso luciferino. Egli brilla (per ritornare al romanzo *I fratelli Karamazov*, che ci è guida nelle nostre considerazioni) anche intorno al vecchio Karamazov messo in ceppi da Ahriman e costituisce il fondamento nascosto della di lui fronda contro Dio e della sua volterriana blasfemia.

5. Lucifero è il «principe di questo mondo», Ahriman il suo assistente, il suo carnefice, il suo Satrapo e, come egli spera, il suo successore al trono. A lui deve passare la signoria sulla terra, se Lucifero non sarà abbattuto da Colui che nell'Apocalisse è chiamato «la stella del mattino, l'alfa e l'omega, il principio e la fine, il primo e l'ultimo», dall'«Agnello di Dio che toglie i peccati del mondo».

In tutti gli scritti del Nuovo Testamento le parole «terra» e «mondo» hanno un significato speciale, diverso dall'uso comune della lingua: «la terra» un significato luminoso, «il mondo» un significato oscuro. Il «mondo» odia la parola fattasi carne e coloro che hanno accolto la parola odiano il «mondo». La «terra» è per così dire coperta e avvolta dal «mondo», ma non è essa stessa «mondo». E come il sesto marito della donna dei Samaritani non è il suo marito, così anche il principe di questo mondo non è il vero marito della terra, ma il suo dominatore; la sua signoria su di lei è appunto il «mondo». «Mondo» è l'attuale stato della terra, che solo esteriormente è dominata da Lucifero: il suo *modus*, non però la sua *substantia*. Il settimo fidanzato, quello cele-

ste, promesso e desiderato, la donna lo riconosce nei tratti dello straniero che le dice: «dammi da bere».

La signoria di Lucifero sulla terra non arriva fino alle profondità della sua realtà mistica: egli ha strappato tutti i legami con la realtà e non è in grado neppure di toccarla. La sua signoria sul mondo è puramente ideale, come il «mondo» stesso è ideale; esso si realizza per mezzo e nei limiti delle forme di pensiero e delle regole di azione elaborate dall'uomo. E mentre, secondo Dostoevskij, da Ahriman è in grado di salvare solo il Cristo risorto, il regno magico di Lucifero crolla già prostandosi alla viva Terra. Lucifero è idealista: la sua realizzazione, a lui stesso odiosa, è Ahriman. I reali avversari sono Cristo e Ahriman. Cristo porta alle creature verginale immacolatezza e resurrezione, Ahriman disonore e dissoluzione. Simbolicamente questo antagonismo trova la sua espressione ne *I fratelli Karamazov*, nel sogno del festino di Cristo che Alëša, sconcertato per l'«odore di putrefazione» presso la bara dello *starec*, vede al suono della voce uniforme del monaco che legge sul feretro il racconto delle nozze di Cana.

Questo antagonismo nei destini storici della terra si decide per opera dell'uomo e nell'uomo. Oggi è Lucifero che governa in lui e per mezzo di lui, Lucifero che domina la cultura, quale noi la vediamo oggi. Volontà della cultura è di piegare a sé con la violenza la natura; volontà della natura di inghiottire la cultura. La cultura, dice Dostoevskij ne *L'adolescente*, è già lo «stato dell'orfano», una «profonda tristezza» per il «sole che tramonta». La cultura è arrivata alla fine o ad una svolta? Così come è, essa può salvarsi soltanto ancora per mezzo della sua dinamica: essa deve correre, fuggire, fuggire continuamente come una fiera cacciata dai cani. È il «principe di questo mondo» che la caccia con la muta di cani di Ahriman. Per quanto tempo ancora può durare questa corsa?

La fine del regime luciferino, storico, culturale, porta ad un bivio in cui Lucifero abbandona i viandanti, i quali debbono scegliere tra lo stretto viottolo di Cristo e la larga strada di Ahriman. Tuttavia in questa fase sarà possibile ancora soltanto per pochi prendere una decisione. Solo quelli che

hanno conservato il loro volto spirituale, troveranno in sé la forza di allontanarsi dalla massa e di varcare la soglia della fortezza di Dio, simili ai vendemmiatori della parabola che giunsero al lavoro all'ultima ora. Gli altri si getteranno subito, simili ad un cieco gregge, nell'altra fortezza, nella fortezza della Legione. Il simbolo della Legione, come i simboli di Lucifero e di Ahriman, non sono in nessun luogo mostrati direttamente da Dostoevskij, ma sono indicati in modo inequivocabile. Come epigrafe al romanzo *I demoni* egli sceglie il racconto biblico dei demoni trasformati dopo la loro cacciata dall'indemoniato che esce dalle tombe scavate nelle rocce presso Gadarum in un gregge di porci. E tuttavia, prima di guarire l'ossesso, Cristo gli chiede: «Come ti chiami?» e questi risponde dicendo di sé allo stesso tempo come «io» e «noi»: «Il mio nome è Legione, perché siamo molti».

«Legione» è quella massa sediziosa di uomini già precedentemente descritta (v. parte seconda, I, §§ 1-4; I, § 6), della quale il diavolo dice a Ivan Karamazov: «Gli uomini si ammutineranno per prendere dalla vita tutto quanto essa può dare, ma esclusivamente per la felicità e la gioia in questo mondo».

L'epoca della legione comincerà non appena sarà compiuto il disfacimento della personalità spirituale.

6. Nelle *Memorie del sottosuolo* Dostoevskij analizza la presente situazione della personalità che, divenuta impotente in conseguenza dell'indebolirsi di una più alta autocoscienza spirituale, si perde in vani sforzi per mantenere la sua dignità e indipendenza calpestata in una società come lei cattiva, perché priva di amore e di fede. Timorosa e piena di odio la personalità si ritira nel suo piccolo mondo a tutti nascosto, vi raccoglie con gioia maligna tutte le sue amare umiliazioni e si vendica della società, sgusciando di tratto in tratto fuori della sua tana ahrimanica per potere, simile ad una serpe calpestata dal passante, mordere il primo che capita. L'eroe del sottosuolo, ripugnante nella vita, è chiaroveggente e nobile nelle sue contemplazioni. E Dostoevskij riconoscendo anche in lui la santità della dignità u-

mana e schierandosi dalla sua parte contro la società, in nome di questa santità, non formalizzandosi esprime attraverso le sue parole nella forma più elementare la sua verità religiosa sulla società: i rapporti tra personalità e società debbono fondarsi sul reciproco amore; la persona si mette volontariamente al servizio del bene di tutti, la società si dedica alla protezione della persona. Partendo da questo postulato Dostoevskij svolge una critica annientatrice degli attuali rapporti sociali che, secondo lui, sono ingiusti da capo a fondo. Ma nessun mezzo esteriore è abbastanza efficace per eliminare il male profondamente radicato. La personalità è condannata per la legge di questo mondo a consumarsi a deperire lentamente perché si è chiusa in se stessa cercando di «salvare la propria anima». Nelle sue pretese di una autonoma autoconservazione non sapeva più essa stessa che cosa effettivamente conservare in sé. Essa cercava di conservarsi nei suoi tratti casuali, dei quali ad alcuni il fato dirà: «ciò si putrefarrà nella tomba» e ad altri lo spirito del tempo dirà «ciò sarà tolto alle persone in nome della conservazione della specie». Al contrario tutto quanto la personalità avesse voluto in sé consacrare a Dio, si sarebbe per lei conservato e sviluppato a maggiore ricchezza e avrebbe arricchito così lei stessa.

Ma la personalità era avara, avida e sospettosa: essa cessò di affidarsi a Dio e di credere in Lui. In tal modo perdette anche la fede in se stessa come in un vero essere. L'amante conosce l'amato e non dubita della sua esistenza; l'uomo invece, renitente nell'amore, temette di sperperare l'ardore dell'anima nel deserto del mondo e rivolse tutto il suo amore a se stesso. Se è esatto che egli, come dice Nietzsche, fino ad allora aveva dato a Dio il suo meglio, egli cerca ora di riprendere tutti i suoi doni; nelle sue mani però essi si rivelano un mucchietto di cenere, avanzata dalle vittime sacrificali da lui immolate. L'uomo scopre che, simile al figliol prodigo, egli è diventato un mendicante, perché Dio non lo ricopre più di doni e vede che ha perduto il suo volto perché in cielo si è spento il volto raggiante e con lui anche l'immagine di Dio nella sua anima. L'amore è una reale azione reciproca con la vita reale. Se l'amore si spegne, si spegne

anche il sentimento per la realtà dell'essere una volta amato. Quando la personalità ebbe perduto il suo amore per Dio, cominciò ad amare se stessa, desiderò se stessa e mandò se stessa in rovina. Essa dimenticò il divino in se stessa e lo tradì mirando solo all'umano che le si sciolse via tra le mani e si dissipò come un'ombra.

L'anima impoverita di amore e di fede, nel suo comportamento verso la personalità che ha trovato in Dio la sua autodeterminazione, che si arricchisce e si dispiega in Dio, ricorda un alberello disseccato che volesse rimproverare ad un albero sano e vivo le forze che esso dissipa nei suoi giovani germogli. «Io cresco incontro al sole», dice l'albero sano. «Non c'è nessun sole – risponde l'alberello disseccato – né io, né te lo vediamo». «Ma io lo sento, è così bello aprirsi al suo calore e toccarlo con sempre nuovi germogli». «Anch'io sento il calore – risponde l'alberello disseccato – è questo lo stato che in noi si ripete regolarmente e che è detto primavera; ma io non sono così credulone come te e consumo il mio succo a nutrir me stesso». Così l'alberello disseccato resta irretito nel vaneggiamento della sua sazietà interiore, fino a che cade sotto l'ascia del giardiniere.

7. L'ultima parola della lotta per l'esistenza è l'impotenza del principio della personalità di fronte al principio della specie. Senza turbamento, seguendo la regola «divide et impera» il principe di questo mondo ha raggiunto la più grande potenza possibile sugli uomini. Attraverso tutti i secoli della nuova storia egli ha separato gli uomini tra loro, insegnando a considerare la personalità come unica essenza legittima («L'Anticristo fonderà la sua causa sull'anarchia», dice Dostoevskij) e a chiudersi in se stessi. La ribelle superbia di Adamo è stata macinata fino a ridursi in una poltiglia di atomi di amor proprio, pretese e offese. Tra le impenetrabili unità non può esserci alcuna connessione, neppure sul piano di una cooperazione meccanica per scopi egoistici. I vecchi legami della coesione organica sono rallentati a causa della disgregazione interiore. Tutte le forme di una utilitaristica comunanza di interessi degli appartenenti alla stessa specie allo scopo di conservarla vengono considerati

come mezzi e vie per la salvezza di un singolo. Arriverà un tempo che si troverà sotto il segno non solo di una stretta connessione sociale ma anche della comparsa di nuove forme della coscienza collettiva.

Se è così, l'umanità, come abbiamo già detto sopra, si avvicina ad un bivio, dal quale si partono due sentieri in diverse direzioni, e cioè alle due fortezze delle quali leggiamo in s. Agostino: «Furono edificate due fortezze da due diverse specie di amore: l'amore per se stessi fino al disprezzo di Dio creò la fortezza terrena, l'amore per Dio fino al disprezzo di se stessi creò la fortezza celeste». E nessuno fra gli uomini potrà vaneggiare di essere fuori della fortezza e nessuno potrà sulla terra conservare la sua solitudine. Non soltanto il possesso esteriore ma anche quello interiore dell'uomo sarà legato, attraverso il legame della responsabilità di tutti per tutti, col destino interiore di tutto ciò che lo circonda. Universalmente e singolarmente insieme tutta la vita ed ogni essere diventeranno una parte della stessa carne. La schiera dell'Anticristo sembrerà interiormente ancor più strettamente legata della schiera di Cristo: ma ciò sarà solo un'impressione. I principi dell'unione in ognuna di queste comunità, in ognuna di queste schiere o fortezze saranno reciprocamente del tutto contrapposti.

La fortezza terrena nel senso di Agostino, il bastione della resistenza e dell'odio contro Dio, sarà compiuto nella sua costruzione, quando la personalità si perderà definitivamente nel tutto; tuttavia il segno di questa città, il segno dell'Anticristo, aderirà solo a colui che non si dimostrerà in grado di conservare la propria personalità, certo non le sue pure pretese, non la superficiale caparbietà dell'uomo esteriore, bensì l'essere interiore con la santa nostalgia e l'aspirazione del suo cuore e la flessibile potenza della libera autodeterminazione davanti a Dio e agli uomini. Col massimo fervore dunque l'uomo dei nostri giorni deve tendere a santificare la libertà, a viverla degnamente e rispettosamente e a riconoscerla in sé e a non agire in essa altrimenti se non per obbedire di propria volontà a ciò che egli ha riconosciuto come la sua legge suprema nelle profondità del proprio cuore.

Nella nostra epoca la fede in Dio deve legarsi alla profonda e totale esperienza di una fede viva nell'essere reale di un Io inestinguibile, profondamente nascosto nell'uomo. Questa esperienza, nella forma appunto della fede nell'immortalità dell'anima, è stata anche sempre conseguenza e completamento della fede in Dio. La poesia byroniana come contesa dell'uomo con Dio è riconosciuta da Dostoevskij come una grande e sacra manifestazione della vita spirituale europea, appunto perché questa lotta contro Dio conferma la natura in sé immortale e divina della personalità umana. Se la fede in Dio comincia a vacillare, va perduto anche il sentimento della personalità interiore, ma questa perdita porta da parte sua ad un egoismo e vanità facilmente vulnerabile, alla disposizione spirituale dell'«uomo del sottosuolo», allo sbigottimento e al fatale autoinganno del suicidio. E quanto più l'orgoglio cresce, simile a un'idra, tanto più profondamente si abbassa ai suoi propri occhi, fino ad un casuale conglomerato di cellule, il soggetto effimero dell'orgoglio, l'«uomo superbo» (come Dostoevskij chiama il tipo luciferino). Perciò oggi in modo del tutto naturale il problema della fede non si pone come nei giorni antichi nella questione «credi tu in Dio», ma in modo diverso in «credi tu nel tuo Io, credi che esso in verità sia, che stia al disopra di te nella tua temporaneità e ignoranza, e che sia più grande di te nella tua impotenza e meschinità?». La scienza moderna infatti non sa nulla del reale essere di un Io ed anch'esso è diventato oggetto di pura fede, come l'essere di Dio.

8. La riunione degli uomini in un'unità raggiunta sulla via della spersonalizzazione, svilupperà necessariamente i centri collettivi della coscienza, creerà per così dire un comune cervello collettivo, il quale si circonderà subito di un complicato e raffinato sistema nervoso; questa unità dovrà prendere la figura di una belva sociale che sarà caratterizzata da una forza possente e da una conformità allo scopo, sviluppata al limite massimo, di tutti i movimenti del suo corpo, sottoposto a rigida subordinazione e centralizzazione, in sostanza meccanico, ma in qualche modo animato.

Sarà questa l'evoluzione di una parte dell'umanità, numericamente la preponderante, verso una «superbelva» della quale, come è profetizzato nell'Apocalisse, si dirà «chi somiglia a questa belva?». Ciò significherà nello stesso tempo una apoteosi dell'organizzazione, perché la belva sarà la società organizzata al massimo grado. Il rinnegamento della Chiesa come regno di Dio sulla terra deve portare inevitabilmente ad una deificazione del «Leviatano» descritto da Hobbes. La tendenza corrispondente si può riconoscere già nella dottrina hegeliana dello stato, ancor più nell'ideale marxistico della classe proletaria. Poco prima della sua morte Dostoevskij scriverà nel suo taccuino: «Noi non abbiamo finora veduto non solo nessuno stato assoluto, ma neppure uno stato più o meno completo; tutti sono soltanto embrioni». La molteplicità degli individui spersonalizzati non legata dall'unità assoluta in amore è appunto la legione, della quale si è già parlato.

Il problema per noi così scottante della legione appartiene ai più impenetrabili misteri del male. Il privilegio spirituale dell'uomo, nello stesso tempo simbolo della sua natura divina, consiste nel fatto che egli può veramente afferrare il vero ente, ma non tuttavia il suo deformato riflesso nel regno del male. Come figlio del Logos egli è in grado di afferrare solo il senso di ciò che partecipa al Logos. Come il distacco possa diventar principio di conciliazione, come l'odio possa fondere in uno gli elementi che reciprocamente si odiano, questo per la sua stessa essenza ci è fortunatamente incomprensibile. Tuttavia la presenza della legione che parla nello stesso tempo di «Io» e «noi» ci è data come fenomeno.

In qualche modo questa cooperazione è pensabile solo se si ammette che essa rappresenti un accumulamento organizzato meccanicamente di atomi, i quali sono sorti dal fatto che una certa potenza cattiva si è disciolta in polvere e che questa potenza deve essere stata così cattiva da aver perduto la propria unità in conseguenza dell'interiore suo dissidio, disfacendosi in una molteplicità che solo contro volontà sfrutta una specie di coesione naturale per risvegliarsi nelle sue singole parti ad una vita meccanica e dare al tut-

to, simile ad un cadavere galvanizzato, l'apparenza dell'essere. Le particelle però da cui è formato questo preteso tutto, non sono monadi vive, ma anime morte, turbinante putridume infernale.

Così anche la società umana, non appena si è scelta come modello la legione diabolica, deve cominciare con l'indebolire il sentimento ontologico della personalità, col togliere alla personalità il suo volto spirituale. Essa deve, per mezzo di una dissezione e specializzazione portata al massimo, sviluppare le energie funzionali di ogni singolo, soffocare metodicamente la su autocoscienza spirituale.

L'unità universale ecumenica in Cristo è al contrario una unione, nella quale le personalità che si riuniscono arrivano ad un completo dispiegamento e a una completa espressione della loro unica e originaria essenza, della loro totale libertà creativa. In ognuna di esse il verbo ha trovato la sua incarnazione ed abita in tutte ed in tutte risuona in una particolare maniera, sempre diversa. Ma il verbo di ognuna trova echeggiamento in tutte e tutte sono una sola, libera concordanza, perché tutte sono il solo unico Verbo.

La ferma fiducia nella realizzazione di questa unità conciliare cristiana sulla terra è il sacrario del popolo russo; è essa appunto che fa del popolo russo agli occhi di Dostoevskij un «popolo portatore di Dio». Il solenne annunzio e il completo sviluppo di questa idea, dalla quale Dostoevskij è stato sempre ispirato nelle sue opere, noi li troviamo nel suo ultimo romanzo al quale ora ci volgiamo.

Note

[1] Lucifero: «Una delle definizioni di Satana in quanto superbo e impotente imitatore di quella luce che costituisce la "Gloria mistica della Divinità". Lucifero nella traduzione dal latino indica la "stella mattutina", vale a dire il pianeta Venere. Vjač. Ivanov, basandosi sull'antica tradizione gnostica contrappone Lucifero, "spirito della ribellione", "forza che serra le fila, divinizzazione della volontà individuale, ad un altro principio satanico, Ahriman, "spirito della corruzione", "forza che disgrega", dissoluzione della individualità» (S. Averincev, voce da *Miti dei popoli del mondo*, Mosca, 1982, t. 2, p. 85) Ahriman nella religione zoroastriana demone e avversario di Dio, secondo una tradizione iranica, è il malvagio e

maleodorante demonio della morte, della tenebra, della malattia, del sudiciume e del cibo infetto. Egli è l'antitesi del luminoso e profumato dio Ormuzd (*Encyclopedia Iranica*, Teheran, s.a., vol. I, p. 672). Questi nomi erano spesso impiegati da Rudolf Steiner nelle sue opere antroposofiche, tuttavia Vjač. Ivanov ha tenuto a precisare che l'impiego da parte sua di tale terminologia non aveva nulla in comune con l'antroposofia. In una lettera a E. Müller Gangloff dell'11 giugno 1949 V. Ivanov scriveva: «Ora mi rincresce di non aver dato un altro nome a Lucifero e Ahriman nel mio saggio su Dostoevskij (per esempio Lucifero e Letifero, da *létum*, morte), affinché nessuno dei miei lettori prendesse le mie considerazioni per una variazione della dottrina antroposofica sulle due entità che Rudolf Steiner contrappone l'una all'altra. Il mio pensiero diverge radicalmente da questa dottrina che ignora Satana e che non sembra dare per scontata la libertà iniziale dell'uomo creata da Dio (Archivio di V. Ivanov, Roma; trad. dal tedesco) [*N.d.C.*].

[2] Da qui deriva direttamente la formula dell'anarchico M. Bakunin: «Dio esiste e l'uomo è uno schiavo; l'uomo è libero e Dio non esiste». La sottilizzazione di questa formula la troviamo nei primi lavori di Rudolf Steiner come rilievo dell'inconciliabilità tra fede in una divinità trascendente e libertà umana. Ma tanto il puro trascendentismo come il puro immanentismo presuppongono nella loro esclusività e suggellano l'apostasia luciferiana che l'uomo fa di Dio. L'unica concezione teistica in tutto e per tutto accettabile è il cristianesimo che soddisfa a tutte e due le concezioni: compie la liberazione dell'uomo, annunziata dal principio contrattuale della concezione del Vecchio Testamento e gli promette il superamento del suo esser creatura nel divenir figlio di Dio (θέωσις dei Padri della Chiesa).

II

Agiologia

1. Nel romanzo *I fratelli Karamazov* la Russia è rappresentata nella figura dei tre fratelli, il terzo dei quali, nella sua tranquilla umiltà, proprio come nelle fiabe popolari, è l'eletto del destino.

Il figlio maggiore di Fëdor Karamazov, senza speranza ottenebrato da Ahriman, il candido Dimitrij, è un rappresentante dell'essenza popolare. Egli si sente affratellato col semplice popolo dei contadini, condivide la sua fede, la sua valutazione della vita, la sua disposizione d'animo. Come il popolo, egli sente profondamente il mistero vivo della madre terra (non per niente il suo nome deriva da Demetra) e nel devoto contatto pieno d'amore con lei trova la sua forza, in mezzo alle terribili sofferenze dell'anima, di celebrare la vita e il suo creatore. Nonostante tutto ciò egli è sempre in pericolo di diventare in tutto e per tutto preda di Ahriman. Nemmeno l'alta nobiltà spirituale ereditata dalla madre può trattenerlo dalle vergognose e criminali azioni di una passionalità sfrenata; neanche i momenti di grande e santo entusiasmo lo portano ad una rinascita. Con certezza di martire Dimitrij è consapevole del «cherubino» che è in lui, e che «sta davanti a Dio» e, nello stesso tempo, anche del «verme» al quale «è data la voluttà» come dice Schiller. Proprio l'*Inno alla gloria* di quest'ultimo, come anche le sue parole sulla tristezza di Cerere di fronte all'umiliazione dell'uomo (nella *Festa di Eleusi*) egli non si stanca mai di ripetere come una preghiera. La natura fanciullescamente ingenua e fiduciosa, caoticamente indomita, talvolta bestialmente sfrenata di Dimitrij, deve cercare nella sofferenza la sua purificazione. Egli è il martire di tutta la selvaggia, ma primordiale Russia dei vecchi corrotti costumi e nello stesso tempo delle sane, antiche tradizioni; attraverso l'ottenebramento ahrimanico risplende blandamente tuttavia la Santa Rus-

sia, come una lontana chiesa chiaramente illuminata. Da Lucifero però, nella sua fedeltà di fronte alla terra, la quale preserva l'uomo da un'autocoscienza arrogantemente chiusa in se stessa, da Lucifero egli è così libero come nessun altro, perché non dice mai all'Ahriman che ha in sé il «sì» e l'«amen», ma vive in una continua contrizione e tristezza per la sua prigionia, per la sua bassezza, in continuo pentimento per i propri peccati.

Il secondo fratello, il dotto Ivan, il figlio della luminosa martire, la seconda moglie di Fëdor Karamazov, è un rappresentante della Russia luciferina estraniatasi dal popolo e corruttrice del popolo. Il suo ateismo ha un valore profondamente problematico fino alla possibilità di un capovolgimento nel suo contrario, nel pensare astratto; se egli segue Lucifero lo fa quasi coscientemente. Perciò la tenebra di Ahriman si addensa intorno al suo chiarore luciferino e genera da sé, come suo altro io, non soltanto lo spettro del «diavolo-parassita», ma anche la realtà del servo Smerdjakov, suo fratello illegittimo che odia la Russia perché è un bastardo e figlio di meretrice. Ivan, fuori di sé per il terrore, l'avversione e la disperazione, sente chiaramente come Ahriman lo leghi in un nodo infernale inscindibile con questo collaboratore che lo disprezza e lo rispecchia mandandolo in rovina in quanto indovina la sua più segreta volontà e spietatamente la realizza; egli si riconosce come l'altro volto del parricida come questi a sua volta lo riconosce in lui. Non è egualmente anche Lucifero strettamente legato in terribile tormento col suo nero sosia?

Il fratello minore, Alëša, è del tutto il ritratto di sua madre.

Sebbene, quando la madre morì, egli avesse soltanto quattro anni, durante tutta la vita si ricordò del suo volto, delle sue carezze («proprio così come se mi stesse viva davanti»). Ricordava una tranquilla sera d'estate, la finestra aperta, i raggi obliqui del sole al tramonto – proprio di quei raggi obliqui egli si ricordava nel modo più evidente, nella stanza nell'angolo una icona, davanti a questa lampada accesa e in ginocchio emettendo gemiti e gridi come in un attacco isterico sua madre che aveva avvinte le braccia intorno a lui e lo teneva abbracciato così strettamente da far-

gli male e pregava per lui la Madre di Dio e se lo strappava dalle braccia per tenderlo con tutte e due le mani verso l'icona, come se volesse il figlio sotto il manto della Madre di Dio.

L'offesa che è stata fatta a sua madre ha colpito Alëša amaramente e per tutta la sua vita. Ma questo sentimento non si rivolge contro il padre, sibbene contro la potenza che lo tien prigioniero, contro Ahriman. Davanti a questi egli fugge ma non per correre da Lucifero, come ha fatto Ivan, ma per cercar rifugio presso gli *starcy* ortodossi.

2. Quel che distingue Alëša fin da bambino come una speciale benedizione e lo introduce per così dire nel più profondo sacrario del suo popolo, è la grazia di un amore per Cristo che supera ogni ostacolo ed arde nostalgicamente. «Forse l'unico amore del popolo russo è Cristo», leggiamo nel *Diario di uno scrittore*, «esso ama la sua figura a modo suo, cioè fino alla sofferenza». Questa è la luce che illumina al giovinetto la sua via ottenebrata dalle ombre infernali e genera in lui una così meravigliosa pace da farlo avanzare coraggioso e forte, anzi lieto e felice di vivere. Secondo quanto dice egli stesso, egli distingue ora il bene e il male perché davanti agli occhi ha l'immagine di Cristo. Questa aspirazione al Volto dell'Unico, al bianco che è più puro della più pura neve, al sole della Resurrezione che irraggia dalle profondità della terra, emerge nel suo sentimento, come in quello del suo popolo, da una vita immersa nelle tenebre, in cui il male rinunzia già ad ogni e qualsiasi maschera, da quel «star volto a volto» davanti al nero spettro di Ahriman.

Una nostalgia primordiale, nata *de profundis*, per il Volto di Cristo è quella che secondo Dostoevskij, ha nel più profondo animato, salvato e santificato il popolo russo. Secondo lui l'anima russa nel corso dei secoli ha già versato tante lacrime davanti a queste immagini, ha già impiegato tante delle sue migliori forze per la più intima e profonda esperienza della fede in Cristo, ha già sacrificato tanto del suo essere spirituale per il guadagno dell'unica perla, che non potrebbe più compiere nulla di veramente creativo, che non

venga generato da questa fede e non ne arricchisca il tesoro. Egli rimane fedele a questa certezza perfino quando, guardando per così dire nel futuro, comincia già a presentire che anche la massima sottomissione non è in grado di preservare dalle tentazioni di un rifiuto nell'ora delle prove più dure, un rifiuto completo. Così, nel *Diario di uno scrittore* sotto l'anno 1873, accennando alla futura rivoluzione che egli prevedeva chiaramente, racconta un «caso estremamente caratteristico e per molti riguardi sintomatico», come un ragazzino di contadini, tentato da un amico («forse un nichilista di villaggio, un libero pensatore e negatore casalingo») abbia scommesso di fare quel che vi sia di più temerario, di tirare con un fucile su di una particella d'ostia per istigazione del compagno rubata alla Comunione, e come ad un tratto egli veda davanti a sé la croce e sulla croce il crocifisso e col fucile in mano cada giù privo di sensi, e come alcuni anni più tardi si trascini sulle ginocchia davanti ad uno *starec* e chieda «una penitenza». Sulla base di questo racconto Dostoevskij sottopone la rivolta russa contro Dio con tutte le sue conseguenze per l'anima, ad una profonda analisi ed arriva all'inattesa conclusione che proprio questi «nuovi uomini, penitenti e non penitenti», diranno l'ultima parola, che proprio essi «ci mostreranno la nuova strada e la nuova via d'uscita». «Il *bogatyr'*, così spiega egli il suo pensiero, si è svegliato e stende le sue membra, forse gli verrà voglia di correre, di saltare gli ostacoli, ma all'ultimo momento tutto il falso uscirà dal suo cuore e si presenterà davanti a lui con la forza spaventevole della convinzione; e tornerà Vlas in sé e comincerà l'opera di Dio. In ogni caso egli salverà se stesso, anche se tutto fosse sull'orlo dell'abisso della rovina, salverà se stesso e noi, perché la luce e la salvezza cominceranno a brillare dal basso, dagli strati più profondi del popolo...». Incrollabile è la fede di Dostoevskij nell'anima del popolo come rifugio del più profondo sentimento cristiano.

«L'opera di Dio» che il popolo russo «avvierà», un primo passo dunque verso la trasformazione e la trasfigurazione di tutta la vita partendo dal sentimento cristiano, equivale alla nascita della «futura e indipendente idea russa»,

della quale Dostoevskij in un altro luogo dice che «non è ancora nata da noi, ma della quale però la terra è pregna, pronta a partorire con sofferenze terribili. Per quanto questa attesa possa riferirsi ad un futuro ancor molto lontano, la missione d'Alëša è con essa in evidente rapporto.

Alëša, questo «carattere certo attivo, ma ancora in modo indeterminato, non ancora giunto alla chiarezza nella sua attività», come l'autore del romanzo rimasto incompiuto giustifica con un misterioso sorriso il suo giovane eroe davanti al lettore, questo «originale» che tuttavia forse porta in sé il «nucleo del tutto», mentre «gli altri uomini della sua epoca per un tempo vengono strappati da questo nucleo da un vento che spira improvvisamente», Alëša appartiene, senza saperlo egli stesso, ai primi nati di una terza Russia che è completamente diversa dalla seconda, quella luciferina. Questa è la nuova «Santa Russia», la «Santa Russia» figlia. La madre si è allontanata dal secolo, si è ritirata in campi lontani, nell'originario eremitaggio avito, ed ha mandato nel mondo la sua amata figlia per richiamare nella memoria dei traviati il nome e il volto di Cristo, per seminare novellamente il seme cristiano nei solchi di un tempo mutato.

Giacché qualche critico ha osservato che Alëša come tipo e simbolo è del tutto oscuro, uno schema non soltanto privo di vita, ma anche di un proprio contenuto, non sarà fuori luogo indagare, se già nella sua prima apparizione, nei suoi anni di preparazione (la sua vita ulteriore noi non la conosciamo) non si possa individuare in lui un germe dell'azione religiosa che si attende da questo «carattere militante». Storicamente in ogni modo non si può negare che in diretta relazione con la predicazione di Dostoevskij si manifesta una potente crescita del pensiero religioso, con Vladimir Solov'ëv alla testa del movimento.

3. Ma che cos'è veramente Alëša, il converso? Un giovinetto gentile, quasi ancora un fanciullo, un essere chiaro e sereno che però già molto presto deve soffrire per sé e per gli altri, soffrire la sofferenza di un cuore esperto e saggio. Egli è fresco e pudico come una fanciulla: casto fino a sentire un violentissimo dolore e per così dire un brivido me-

tafisico, in presenza di discorsi ed azioni oscene, pio senza la minima ombra di bacchettoneria; ad onta della sua tonaca di novizio per nulla un fervente osservatore di riti, in generale poco dotato per la vita contemplativa, soccorrevole e presente ovunque sia necessario consigliare ed aiutare; saggio senza dottrina libresca; capace di esercitare, senza volerlo, su tutti i cuori una forza d'attrazione; privo di qualsiasi pretesa e desiderio per sé, lontano come un uomo veramente libero dalla generale malattia del suo tempo, l'egoismo, e così nello stesso tempo integro e incorruttibile; un giovinotto che non si spaventa né di fare un passo indipendente nella vita né di apparire ridicolo agli occhi degli uomini, non teme una intimità tentatrice, né un capovolgimento fatale nelle circostanze della vita, né un pensiero velenoso che ponga alla prova le sue più profonde convinzioni religiose; impetuoso e mite nello stesso tempo; sensibile e fermo; forse in realtà un «giovane altruista» non privo di chiaroveggenza o, almeno, di una non comune comprensione dell'anima umana e delle sue passioni nascoste, tuttavia un amico degli uomini che nella sua futura e a noi non narrata attività non lasci prevedere nessuna azione che vada oltre una profonda simpatia e un aiuto attivo al prossimo, nessun anelito a stabilire, con efficacia o eroismo, nuovi rapporti umani.

Secondo le parole dello scrittore, Alëša se non avesse creduto in Dio, sarebbe divenuto un socialista. Così egli è, se si vuole, qualcosa come un amico del popolo di tendenza religiosa, non però un politico, né un rivoluzionario e neppure (con rincrescimento di coloro che diffidano di lui – perché in questo caso egli sarebbe assai più comprensibile) un attivo reazionario: egli è evidentemente, per la sua stessa natura, solo capace di affermare nella vita con azione e pensiero la libertà, l'eguaglianza e la fraternità, in Cristo però, non in Lucifero. Il che del resto agli occhi di molti equivale alla «reazione passiva». Nel suo agire egli sembra effettivamente un seguace della dottrina della «non resistenza», ma anche come tale si compromette: quando Ivan racconta di un certo latifondista che ha fatto sbranare dai cani il figlio di un servo della gleba, se ne esce con un'esclama-

zione per orecchi civili del tutto insensata: «Che sia messo al muro!». Come si può parlare qui di un programma di attività sociale? Del resto, se guardiamo più attentamente, in Alëša vediamo venirci incontro prima di tutto l'uomo della comunità. Comunità è, in prima linea, unione di uomini; e intorno ad Alëša tutto si riunisce come spontaneamente. Anche il periodo della giovinezza di Alëša, rappresentato nel romanzo, si chiude con la fondazione da lui propugnata di una fratellanza di giovani che deve durare tutta la vita e col giuramento di eterna fedeltà alla memoria di Iljuša e a tutto il bene che questa memoria insegna – e che cosa essa non insegna sia nel campo religioso che in quello etico sociale?

Il simbolo della fratellanza fondata da Alëša è tanto più significativo in quanto Alëša a quest'epoca non è più un giovinetto. Prescindendo da profonde esperienze vissute nelle relazioni coi fratelli e con la promessa sposa, è prima di tutto una metamorfosi interiore che lo rese spiritualmente uomo e saggio e che altrimenti non può essere indicata che con la parola «iniziazione mistica». Mi riferisco a ciò che gli è accaduto nel monastero dopo la morte dello *starec*, quando dopo una breve ma terribile «rivolta» luciferina, egli provò nella profondità della sua anima una impreveduta estasi e «chiaramente e per così dire tangibilmente sentì che qualcosa che era fermo e incrollabile come la volta del cielo su di lui, precipitava nella sua anima», quando egli «debole fanciullo era caduto a terra e si era risollevato come un lottatore che ha ripreso forza per tutta la vita ed aveva sentito e riconosciuto ciò subito, nel momento stesso della sua estasi», «come se qualcuno visitasse la sua anima», dopo di che, tre giorni più tardi, egli lasciava il monastero per «perseverare nel mondo» secondo l'ordine dello *starec*.

E così l'azione di Alëša nel mondo comincia con la creazione di un particolare legame tra gli uomini che lo circondano. Questo legame viene stabilito non per il conseguimento di un qualsiasi scopo né per servire ad una qualsiasi idea determinata: esso è concreto e lega tutto l'uomo in ognuno di coloro che si affratellano a lui. È il legame degli uomini in nome di una personalità che è vicina a tutti e allaccia tutti tra loro nel modo più profondo, una personalità

che nella vita era nello stesso tempo fanciullo ed eroe, ribelle e martire, la personalità di Iljuša, il quale ora, dopo la sua trasfigurazione seguita alla morte, non è più soltanto fanciullo ed eroe, ribelle e martire, ma se stesso nella sua totalità, come egli, nel giorno della risurrezione, nella sua figura unica e irripetibile ritornerà ai suoi compagni di scuola di una volta che lo perseguitavano e tormentavano e sono ora diventati i suoi più teneri amici e fratelli in Cristo.

È importante intendere il carattere personale, reale della fratellanza di Iljuša. Il legame tra i singoli membri non è fatto in modo che ognuno di essi debba apportare alla comunità soltanto qualcosa di determinato, di coscientemente isolato, sciolto dalla totalità della vita della sua anima, solo una parte dei suoi sentimenti, dei suoi interessi spirituali e degli impulsi, della sua volontà. Questo legame somiglia piuttosto ad una coppa che gira, nella quale una volta, durante l'epoca amara e sconsolata di una fanciullezza comune quasi ancora pura di ogni colpa, si siano mescolati tutta la vita di ogni singolo, la comune colpa e il comune perdono, come se tutta la vita di Iljuša si fosse diffusa sulla vita di ogni singolo arricchendola e mutandola per l'eternità e ognuno fosse in contatto con l'altro in Iljuša e per mezzo di Iljuša. Tutti sono d'accordo in un solenne «tu sei» che è rivolto a Iljuša e precisamente a lui non in un qualsiasi aspetto o in una sua qualsiasi azione, ma a lui nella sua insostituibile totalità, a lui nel suo essere più profondo; e qui vien da loro fondata in mutua comunione l'unicità, l'autenticità e la santità di ciascuno – fondata non nel distacco e nella scissione dal tutto, ma per mezzo del tutto.

Si può dire con certezza che il ricordo di Iljuša, fino a che esso rimane vivo in ognuno, proteggerà dalla disperazione e dalla rovina, dall'ultimo cedimento di fronte allo spirito del non-essere, ognuno di quelli che sono legati tra loro dal ricordo stesso. Ognuno di loro si ricorderà che nella sua prima giovinezza c'è stata una pagina speciale i cui caratteri luminosi erano chiari e comprensibili allo sguardo infantile ancora puro e semplice, anche se molti tratti più tardi sono impalliditi e sono svaniti per lo sguardo intorbidito dalla vita. Ognuno ha fatto in se stesso posto alla presenza

viva di Iljuša come a qualche cosa di assolutamente originale che non è possibile perdere, che è inseparabile per sempre da ciascuno; in ognuno egli è e ammonisce ognuno che è possibile essere, senza partecipare al mutamento dei fenomeni: l'esperienza interiore dell'immortalità è data in questa esperienza dell'eterno ricordo. Sì, con ogni probabilità, in ognuno di loro sboccerà per mezzo di Iljuša il seme della fede nell'immortalità dell'anima, nella responsabilità di tutti, nella comunione universale di tutti, la fede in Cristo che si è rivelato loro in quel primo ed unico pegno del loro cuore. E se gli amici concepiranno in tutta la sua pienezza il mistero di Cristo, i cui segni si possono trovare solo nei tratti del prossimo, comprenderanno anche che la loro lega è sorta secondo l'immagine primitiva della Chiesa, in quanto comunità reale e totale tenuta unita non da un qualsiasi principio astratto, ma dalla persona viva di Cristo. Essi comprenderanno che Cristo stesso li ha legati uno all'altro attraverso Iljuša, il suo martire, e che la loro lega costituisce la glorificazione conciliare del «santo» della loro piccola comunità.

4. Seguendo l'allusione nascosta nel racconto simbolico della fondazione di questa lega, noi arriviamo alla scoperta del principio dell'«attività» di Alëša annunziata da Dostoevskij: da lui deve partire l'impulso alla realizzazione di una essenziale comunanza fra gli uomini di buona volontà, o, se si vuole, di una «società religiosa» tenuta in vita dal reciproco amore in nome di Cristo, comunanza che ha come scopo la totale realizzazione della vita quale Chiesa. Se ci ricordiamo che Alëša manifesta l'intenzione di andare ad una università per imparare, ci apparirà chiaro che egli si reca con la sua missione nella Russia luciferina staccatasi interiormente dalla Chiesa, la cui ricerca rivolta alla soluzione pratica dei problemi sociali, secondo Dostoevskij deve logicamente diventar prima di tutto una aspirazione a fondare religiosamente e religiosamente purificare i rapporti umani.

Durante l'incontro del principio attivo luciferino col principio attivo di Cristo il portatore di quest'ultimo vien sottoposto da Lucifero ad una tentazione sul modello della

grande triplice tentazione nel deserto. Il principio attivo del regno dei cieli trova le sue forme terrene e l'azione stessa appare realizzabile e assicurata nelle sue fondamenta, con la premessa che le norme luciferine vengano riconosciute come le fondamentali. Se però il portatore del principio attivo sottoposto alla prova, si lascia tentare nello zelo per la realizzazione della sua azione e sostituisce il principio cristiano con un altro, la sua aspirazione subisce la sorte di tutti i tentativi luciferini: il risultato si dimostra come non reale, come qualche cosa di ingannevole, come qualche cosa che non si riferisce all'essenza delle cose e ciò nonostante l'apparente tangibilità delle sue forme.

Il nome e la Figura di Cristo, questo è tutto quanto è dato all'«idea» cristiana sulla via della sua incarnazione: non c'è per essa né un altro principio né un'altra misura. Ogni forma di cultura invece è fondato su qualche principio emergente dalla coscienza umana, la quale è fuori di questa unica Figura: nessuna forma di cultura è dunque capace di edificare una vita nuova che corrisponda all'«idea cristiana».

Questa edificazione, come in una leggenda popolare russa viene accennato allegoricamente, sarà dunque la costruzione della Chiesa invisibile con pietre invisibili e gli operai e maestri costruttori stessi non potranno percepire con i sensi quel che avranno costruito fino a quando la costruzione invisibile non si rivelerà nella gloria. E a coloro che saranno mandati per costruire in questo mondo un altro mondo, in questo regno un altro regno, coloro che li mandano daranno questa istruzione: «Non cercate di distruggere quanto sulla terra è stato creato e sarà creato secondo le leggi umane: la vostra opera però non eseguitela secondo queste leggi».

Infatti, se l'idea cristiana nel suo realizzarsi non penetrasse dall'interno le forme culturali presenti, sottoponendole al giudizio immanente del suo fuoco divoratore, nelle cui fiamme esse o si fonderebbero in forme nuove, o si annienterebbero come le mummie all'improvviso soffio dell'aria, se l'idea cristiana tentasse di rivestirsi di una qualsiasi delle forme già elaborate della cultura, essa diventerebbe parte di questa cultura, essa abolirebbe se stessa e si con-

traddirebbe, assumendo per suo fondamento un altro principio, all'infuori del Volto vivente di Cristo.

Essa si dimostrerebbe come un legame esteriormente determinato dentro il legame dei fattori terreni e tentando di trasformare il mondo in Chiesa mistica, sarebbe essa stessa secolarizzata fin dal primo momento. Per quanto cercasse di segnare chiari confini tra sé e lo stato, la Chiesa si lascerebbe tuttavia sempre inevitabilmente statizzare e cercherebbe di «trasformarsi in uno stato», cadendo così sotto la definizione, con la quale Dostoevskij indica un processo che, secondo lui, già si compie nella cristianità occidentale[1].

Secondo la concezione russa e la speranza russa è però necessario che non la Chiesa si trasformi in stato, scendendo da tipo superiore a tipo inferiore, ma il contrario: lo stato deve alla fine meritare di diventar Chiesa e nient'altro. Così sia! Così sia!

Allorché la Chiesa di Cristo (sotto Costantino) entrò nello stato, essa non poteva indubbiamente cedere alcuna delle sue fondamenta, della roccia sulla quale si poggiava, non poteva perseguire che i propri scopi che una volta per sempre le erano stati posti e indicati da Dio stesso e tra l'altro: trasformare tutto il mondo e con lui anche il vecchio stato pagano in chiesa.

Così dunque, secondo i monaci dell'ambiente di Zosima, lo stato russo deve dimostrarsi degno di diventare pienamente chiesa, alla quale soltanto è dato «di dominare sulla terra». A questo proposito è caratteristico che Ivan, il quale enuncia il problema della teocrazia, ancora irresoluto e perciò facilmente incline a «compromessi» con lo stato, pronuncia le rassicuranti parole: «tutto ciò non umilierebbe affatto lo stato, non gli toglierebbe né la sua gloria, né il suo onore, né recherebbe pregiudizio alla gloria dei suoi uomini di potere, ma lo porterebbe soltanto da una via falsa, pagana e traviatrice sulla via giusta e vera che conduce ai fini eterni». I monaci tuttavia, i quali al pensiero di Ivan, a loro già noto, danno un'impronta definitiva, non ripetono queste riserve, respingono categoricamente tutti i «compromessi» e «accomodamenti», non fanno la minima promessa ai potentati che dominano appunto durante la trasformazione dello stato in Chiesa e tacciono sulle forme della fu-

tura teocrazia con un'ostinazione pari alla chiarezza e precisione con cui si esprimono intorno al suo spirito. Come può essere infatti istituito il potere in una società che punisce il delitto esclusivamente con la scomunica, come lo *starec* Zosima fissa la competenza del tribunale ecclesiastico proposto da Ivan ed unico nella società dell'avvenire? Non è affatto strano che un liberale filo-occidentale che ascolta la discussione si spaventi dell'utopismo rivoluzionario dei monaci.

Così è costituita l'«idea russa indipendente» che determina l'agire di Alëša nel mondo: la comunità russa deve diventare una comunità veramente religiosa, il corpo storico della Russia deve «tendere fervidamente» a diventare corpo di una libera teocrazia – di una teocrazia così libera che non dovrebbe incontrarvisi neppure il tribunale, quest'ultimo finissima e, a quanto pare, indispensabile forma di costrizione. Ma anche se fosse possibile realizzare questo ideale sulla terra, come si dovrebbe operare per la sua vittoria senza espellere il Maligno per mezzo della potenza del principe dell'inferno, senza opporre la costrizione alla costrizione, nuove leggi alle leggi, nuove forme alle forme storiche nel mondo della storia, cioè della cultura?

Chi vuol compiere l'opera di Cristo, si trova, dopo aver resistito alle lusinghe del Tentatore, fin dal suo primo passo misero e impotente, perché non trova per la sua azione né espressione, né mezzi terreni. Poiché egli «non è di questo mondo» può capitare che cerchi di spogliarsi della sua natura terrena – eppure proprio per salvare la terra è stato inviato nel mondo. Egli non trova alcun posto tra gli uomini e non ha dove poggiare la testa per riposare. Lo *starec* Zosima comprende benissimo quest'angoscia iniziale dell'eletto all'azione, ma non la teme sapendo bene che il cuore di un credente non cederà alla paura.

Veramente – sorrise lo *starec* – per il momento la società cristiana non è pronta e poggia soltanto sui sette giusti; ma poiché questi resistono e non vengono meno, essa rimane egualmente incrollabile nell'attesa della sua completa trasfigurazione da unione quasi ancora pagana in una Chiesa universale signora del mondo.

Che ciò sia, che ciò sia, anche se alla fine di tutti i tempi, perché è destino che ciò si compia. E noi non dobbiamo lasciarci ingannare da tempi e da termini perché il mistero dei tempi e dei termini è chiuso nella saggezza di Dio, nella Sua provvidenza e nel Suo amore. E quel che secondo il calcolo umano è forse ancora molto lontano può, secondo la predestinazione di Dio, essere proprio alle porte, questa sera stessa alla vigilia della sua rivelazione. E che quest'ultima avvenga, avvenga dunque!

5. Ogni principio astratto, in forza della sua natura negativa, è un principio costrittivo. Solo da esso si sviluppa la regola, la serie normativa. Affinché il concreto, che solo casualmente può essere violento, diventi costrittivo, deve prima di tutto porsi come principio astratto. La scienza è costrittiva non meno dello stato. È chiaro che la *sobornost'* – cioè l'universale comunione tra gli uomini – è fondata su Cristo, il quale è la realtà più concreta della coscienza cristiana, è estranea da ogni opera della cultura e dai suoi ordinamenti costrittivi. Perciò le verità religiose non debbono avere nessuna forza dimostrativa obbligatoria per la ragione. È vero che noi troviamo all'interno della Chiesa come istituzione divina legge e ordine, obbedienza e gerarchia: ma queste cose vengono sentite come principi astratti solo da chi interiormente resta estraneo alla *sobornost'* dei cristiani.

Una certa concretezza è ciò che il popolo ha chiamato la «santa Russia» senza farne un principio astratto né identificarla con i dati empirici del popolo e dello stato. D'altra parte con «santa Russia» esso non intende soltanto quel che nel popolo è santo, anche questa sarebbe un'astrazione; con questa espressione il popolo russo, pieno di rispetto e amore, indica la concreta comunità religiosa, che è fondata sulla personalità concreta di Cristo stesso e ancor oggi continua a sussistere nella terra patria, come racconta la credenza popolare, in primo luogo grazie a fedeli e tenacemente perseveranti testimoni di Cristo, ai suoi «sette giusti» sui quali, come dice lo *starec* Zosima, si fonda sostanzialmente la società cristiana.

La santa Russia è la Russia dei sacrari che il popolo ha accolto in sé e custodisce nel suo cuore, è la Russia dei santi nei quali e per mezzo dei quali il sacro tesoro si è incar-

nato e vive tra noi. La santa Russia è inoltre l'ampio territorio che partecipa a questa santità, che ha sollevato questa santità a principio della sua esistenza e vede in esso il massimo bene terreno; è l'ampio territorio che rimane fedele nelle sue ultime profondità al centro teoforo dell'anima sua e in questa sua fedeltà si riunisce durevolmente a Lui in un'unità che non può essere vulnerata neppure dal peccato, fino a che la fedeltà non sia spezzata. La santa Russia in una parola è tutto ciò che in verità vien detto la Russia ortodossa in Cristo. Il concetto di cattolicità, di universalità, non è turbato nel popolo da nessuna tendenza a isolamento nazionale; anche dello scisma orientale in fondo il popolo non sa quasi nulla. A questa universalità spirituale del popolo si riferiscono le parole di Dostoevskij (che è però a conoscenza dello scisma): «Il popolo russo è tutto nell'ortodossia. Di più in lui non c'è, di più egli non ha, perché l'ortodossia è tutto. Chi non comprende l'ortodossia, non comprende assolutamente nulla del popolo. Ancor più, non potrà amare il popolo russo».

Il segno di una vera interiore affinità con la santa Russia è l'amore per la santità, il riconoscimento della preminenza della santità di fronte a tutte le corone e a tutta la gloria del mondo. Coloro che non sentono più il legame con il *sensus Dei* del popolo, anche se attribuiscono alla santità un valore relativo nella serie dei più alti valori spirituali dell'umanità, tuttavia pongono molte altre eccellenti conquiste e virtù dell'uomo su di un gradino non inferiore e sono più pronti ad ammirare la nobiltà di un atteggiamento, per esempio morale, sigillato dal sacrificio personale (in quanto qui il valore morale viene contrapposto a quello religioso o viene da esso astratto): più pronti ancora ad ammirare il genio umano. Ponendo la santità sopra ogni altro valore, Dostoevkij riconosce la realtà di una misteriosa rinascita dell'uomo, la quale lo trasforma, già su questa terra, in un essere di natura diversa, più divina. Egli comprende che la gioia del popolo non può paragonarsi a nulla, quando sui suoi campi terreni, tra le spighe intristite e quasi soffocate dalle erbacce, cresce, nato in Dio, il germe divino di un'umanità diversa, quasi una spiga eucaristica nella quale lo Spi-

rito Santo ha invisibilmente transustanziato la terra in sole, i granelli di frumento in corpo dell'Agnello.

Per Dostoevskij le rivelazioni creatrici dello spirito umano sono organicamente collegate con «l'azione spirituale» nascosta ai nostri occhi, che compie la santità, la quale congiunge direttamente la Terra con gli «altri mondi». Sono certo, perciò, che non avrebbe potuto esistere un Dante, se non lo avesse preceduto un s. Francesco d'Assisi. Così anche la Russia non sarebbe potuta arrivare al potente spiegamento delle sue potenze creative nel secolo scorso, se precedentemente nell'eremitaggio di Sarov non fosse comparso lo *starec* Serafim come puro vaso di una raggiante spiritualità. Dai santi partono impulsi a una coscienza superiore che fanno epoca; essi sono per così dire antenne che la terra tende in mondi più alti e nervi che fanno da intermediari dell'influsso di questi mondi sulla terra. In una omelia dello *starec* Zosima leggiamo: «Dio ha preso semi dagli altri mondi e li ha gettati in questa terra e ha piantato il Suo giardino; e tutto quel che poteva germogliare, è germogliato. Ma tutto quel che è cresciuto, cresce solo ed è vivo solo attraverso il senso del legame con altri mondi misteriosi». Così risplende anche nelle più alte manifestazioni del genio umano qualcosa della santità; nel suo crescere infatti e nei momenti della volontà creativa che in lei si risveglia, l'anima geniale si apre a questi contatti, diventa recettiva agli influssi delle potenze del mondo invisibile – delle potenze, che hanno i loro rappresentanti prima di tutto in quelle grandi anime che, dopo essersi liberate con la morte di tutti i legami di un'autodeterminazione negativa della personalità e aver accolto in sé in verità Cristo, vengono onorati dalla Chiesa come santi.

La viva percezione della presenza e dell'intervento dei grandi defunti nella vita dei viventi noi lo troviamo in tutte le religioni che hanno misticamente approfondito il culto dei morti. In Novalis questo sentimento è estremamente vivo; anche in Goethe esso balena a tratti. Gli spiriti attivi, dopo la loro definitiva purificazione, non si affermano più negativamente come persone, non agiscono, invece, come noi, iniziando da sé e per sé; agiscono positivamente, identifi-

candosi nella loro azione con chi accoglie il loro affetto. Come Lohengrin essi nascondono il loro nome e la loro origine davanti all'anima, alla quale si accostano come ad una sposa. Essi sono i veri padri delle nostre buone azioni, mentre noi sulla terra siamo le madri, che li portano sotto il cuore e li partoriscono con sofferenza. L'azione appartiene senza dubbio a chi la compie, così come il figlio è in verità il figlio di sua madre, però essa non è esclusivamente sua azione. E il sommo nell'agire umano è lo schiudersi dell'anima davanti al *Logos* che la feconda: «Ecce, ancilla Domini».

Ne *I fratelli Karamazov* non è forse il già morto Zosima che trattiene Dimitrij dal compiere il parricidio nel momento decisivo? «Secondo la mia opinione, o signori, – dice Dimitrij durante l'interrogatorio – secondo la mia opinione la cosa è accaduta in questo modo: o sono state le lacrime di qualcuno, o mia madre ha pregato Dio, o uno spirito luminoso mi ha baciato in quel momento, non lo so, ma il diavolo era vinto». Questo bacio dall'aldilà completa, secondo la concezione di Dostoevskij, l'inginocchiarsi dello *starec* davanti a Dimitrij nella cella, gesto che annunziava a Dimitrij l'imminente sofferenza espiatrice. E non è lo stesso Zosima che «visita» l'anima di Alëša in quell'ora decisiva, in cui egli «come debole giovinetto era caduto a terra e si era rialzato come un lottatore fortificato per tutta la vita»?

La comunione coi defunti determina la vita mistica della comunità cristiana: perciò vediamo con chiarezza quale profondo senso religioso aveva la creazione della lega in memoria eterna di Iljuša.

6. Il riconoscimento della santità come il massimo dei valori, è per il popolo russo alla base della sua concezione del mondo ed è il segno della nostalgia del popolo per la santa Russia. L'ortodossia è appunto il processo dell'unione sacrale e l'unità intorno ai santi. Il popolo, come Dostoevskij ricorda ripetutamente, è convinto che la terra continua ad esistere soltanto perché su di lei la santità non si inaridisce mai, ché sempre, in qualche posto, nel deserto o in inaccessibili eremitaggi, vi sono uomini santi. Il mondo ortodosso, il mondo della fede russa si diffonde in cerchi in-

torno a questa fratellanza misteriosamente dispersa e che, per quanto scuro ed opaco possa essere il mondo alla sua periferia, spiritualmente tuttavia vive dell'affluire vivificatore del sangue stesso di Cristo da questo suo punto centrale, da questo cuore che arde rovente e in «indicibili aspirazioni» tende allo Spirito. Chi si stacca dall'intima comunità coi santi, si stacca anche dall'ortodossia e, al contrario: chi rigetta via da sé l'ortodossia, si allontana anche dai santi.

Questa è la fortezza della santa Russia, eretta nella profondità della fede popolare contro la potenza di Ahriman. Questa fortezza è incrollabile e inespugnabile; ma la sua lotta per la terra col principe di questo mondo non è ancora decisa. Il nemico è però indebolito dal dissidio interiore – e la casa o il regno che è diviso, non resisterà. Il dinamismo del processo luciferino, caccia Ahriman dalla sfera della sua azione, anche se non in modo radicale e più fenomenologico che essenziale. Esso demolisce e fonde le forme dell'autoaffermazione di Ahriman e di nuovo e in modo nuovo Ahriman deve riconquistare i territori perduti, così come la muffa che è stata tolta da una superficie, la ricopre di nuovo, fino a che non muta la consistenza dell'aria che vi soffia sopra. Questa è del resto la base per la valutazione positiva dell'azione di Pietro il Grande in Dostoevskij.

L'ambiente circostante alla fortezza è formato però dall'anello delle schiere di Ahriman che l'assediano. I demoni vengono attirati dal santo, girano intorno come sciacalli, e il vaneggiamento del padre Ferapont, l'avversario di Zosima, il quale afferma che tutto intorno formicola di diavoli, è il vaneggiamento di un visionario che non capisce quel che vede. Ma Zosima stesso è pronto a dare a questi spiriti del non-essere tutto quanto essi esigono con un certo diritto; essi gridano infatti: «corruzione al corruttibile!». E con questo mistero della scissione della personalità in corruttibile e incorruttibile, col mistero della morte del seme seminato, senza del quale esso non può risorgere e dar frutto, è collegato il profondo e crudele simbolismo del «tanfo di putrefazione».

Il romanzo *I fratelli Karamazov* profetizza che la Russia futura offrirà nel suo spirito lo spettacolo di un rapporto re-

ciproco delle tre ricordate potenze, diverso da quello offerto finora. La santa Russia non sosterrà semplicemente l'assedio da parte delle tenebre di Ahriman e quel che quest'ultimo ha raggiunto non sarà semplicemente spazzato via dal dinamismo della Russia luciferina, così come gli attacchi dell'inverno vengono spazzati via dall'ardore solare della breve estate nordica. Al contrario la santa Russia manderà i suoi guerrieri proprio nel mezzo della cultura dominata da Lucifero e la trafiggerà con i raggi invisibili della Tebaide che agisce segretamente.

Dostoevskij non ha fatto in tempo ad annunziare come ciò si compirà, ma egli ha predetto che cosa deve avvenire. Il suo romanzo tratta della «missione del monaco russo»; ma per monachesimo egli intende soprattutto una nuova mistica consacrazione monacale, una vocazione ed un servizio nel secolo privi di segni esteriori e di regola. E questa schiera di monaci senza nome né regola, non è mandata per sarchiare l'erbaccia che, secondo la parola del Cristo, deve crescere insieme alle spighe, ma come il calore del sole e la pioggia vivificatrice vengono mandati sui campi al tempo giusto. Tutta la vita russa deve in tutto e per tutto essere penetrata da un principio diverso da quelli che hanno operato finora nella edificazione della vita. Quando ne sarà penetrata, tutte le forme della costrizione e dell'oppressione e della menzogna organizzata crolleranno, le une all'improvviso, le altre in lento e graduale disfacimento, una dopo l'altra, mentre le forme capaci di contenere il principio cristiano (come tutte le forme della creatività e della conoscenza) subiranno una trasformazione e arriveranno a fioriture insospettate e perfino la rosa di macchia diventerà rosa. Nessun'impresa, però, veramente liberatrice ed unificante, quale che sia il suo principio di base, potrà essere abolita ed interrotta dall'intervento di un'azione che tutto unisce, tutto afferma, a tutti gli uomini si estende. Vi è un significato profondo che protegge tutte le specie dell'agire umano nelle parole del Vangelo sui due che compiono la stessa opera terrena, uno dei quali viene eletto e l'altro respinto; così è anche per i due che lavorano insieme e vengono tutti e due considerati come liberatori, l'uno effettivamente opera per la liberazione, men-

tre l'altro forgia i ceppi della servitù; e dei due che vengono considerati costruttori, l'uno costruisce, l'altro distrugge.

L'universale comunione in Cristo, la *sobornost'*, sarà un'unificazione invisibile ed integra di un tutto diviso e sparso, sarà la nuova ed irrobustita coscienza dell'unità reale degli uomini, alla quale la cultura luciferina contrappone i molti illusori agglomerati costruiti su principi astratti. Questa *sobornost'*, alla quale non è dato null'altro con cui possa vincere il mondo che un unico Nome ed un Volto, rivela però, secondo Dostoevskij, per la vista interiore una perfetta coordinazione delle sue parti vive e una struttura profondamente armonica. E secondo la caratteristica della sua struttura interiore può essere designata come agiocrazia, come signoria dei santi. L'agiocrazia prepara già oggi la via per la libera teocrazia (per adoperare l'espressione del giovane amico e compagno di pellegrinaggio di Dostoevskij negli anni in cui questi in dimestichezza con monaci e *starcy* studiava gli ideali del misticismo e dell'ascetismo russo, cioè il grande Vladimir Solov'ëv), la via per l'agognato avvenire della signoria di Cristo sugli uomini.

Nota

[1] Le osservazioni di Dostoevskij sulla trasformazione della Chiesa cattolica in uno stato e sull'intenzione da tempo immemorabile manifestata dalla Roma cristiana di compiere l'opera della Roma pagana con una forzata unione dell'umanità in una organizzazione teocratica, universale, tale da ricordare l'impero; sul tradimento perpetrato verso Cristo dai papi che, mirando al potere temporale, non avrebbero resistito alla seconda tentazione di Cristo nel deserto e si sarebbero piegati allo «spirito saggio e superbo» al prezzo del dominio sul mondo – tutte queste accuse fondate su un vecchissimo pregiudizio, su una timorosa sfiducia di fronte alla *Ecclesia militans* e su una superstiziosa fiducia verso i di lei nemici, accuse ripetute da Dostoevskij con passionalità fanatica, avrebbero bisogno di un particolare esame critico che sarebbe fuori luogo in una esposizione degli ideali religiosi positivi, non in quella delle concezioni ecclesiastico-polemiche del nostro scrittore. È tuttavia degno di rilievo che la sottomissione esistente da tempo immemorabile della Chiesa orientale al potere statale e l'inserimento della Chiesa russa come «sezione ecclesiastica» nell'apparato statale della Russia prebellica non vengano considerati affatto da Dostoevskij come presagio del pericolo di una «trasformazione della Chiesa in stato», e ciò malgrado che il fatto esteriore in quanto

tale venga da lui pienamente riconosciuto, come risulta dalla sua dichiarazione secondo cui la Chiesa russa dal tempo di Pietro il Grande risulta paralizzata. Merita anche di essere ricordato che Dostoevskij nei suoi saggi politici, in occasione del dibattito sulle vie storiche per la realizzazione del suo ideale teocratico, esprime l'idea che la Chiesa nazionale russa si potrà sviluppare in Chiesa universale e dominatrice solo quando la nazione russa avrà raggiunto una collocazione di primo piano nel mondo e prima di tutto avrà ottenuto il dominio di Costantinopoli, dal che deriva che egli alla prima Roma ancora una volta contrappone un'altra Roma, una seconda (Costantinopoli) e una terza (Mosca). Lo *starec* Zosima in ogni modo non fa questa concessione di fronte a queste consuetudini ideologiche «romane». È chiaro che Dostoevskij non ha ancora conciliato le due contrastanti concezioni rispetto allo sviluppo della auspicata teocrazia: da una parte una data evoluzione politica deve dare impulso alla realizzazione dell'ideale teocratico, e condizionarlo; dall'altro però (e questo punto di vista è sviluppato ne *I fratelli Karamazov*), il regno di Dio in questo mondo cresce in modo invisibile. Secondo quest'ultima concezione, esso, del tutto indipendentemente da ogni mezzo e via terrena ed unicamente per mezzo dell'azione della grazia divina, trasforma tutta la consistenza di questo mondo e soprattutto dello stato, facendo sì che questo diventi una Chiesa.

Intermezzo

Finito di stampare nel mese di dicembre 1993
Fotocomposizione: VideoComp s.n.c. - Via Bellini, 24 - Rastignano

Intersezioni

Raymond Aron, *Clausewitz*
Flavia Arzeni, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*
Michail Bachtin, *Tolstoj*
Georges Bataille, *La sovranità*
Gian Paolo Biasin, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*
Gian Paolo Biasin, *I sapori della modernità. Cibo e romanzo*
Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*
Hans Blumenberg, *Il riso della donna di Tracia*
Hans Blumenberg, *L'ansia si specchia sul fondo*
Remo Bodei, *Ordo amoris. Conflitti terreni e felicità celeste*
Karl Heinz Bohrer, *La corsa di Venerdì. L'utopia ferita e i poeti*
Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*
Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*
Pier Cesare Bori - Gianni Sofri, *Gandhi e Tolstoj. Un carteggio e dintorni*
Pierre Bourdieu, *Führer della filosofia? L'ontologia politica di Martin Heidegger*
Fernand Braudel, *La dinamica del capitalismo*
Thomas Bredsdorff, *La recita del potere. Il dramma di famiglia nel teatro europeo*
Victor Brombert, *La prigione romantica. Saggio sull'immaginario*
Michel Butor, *Una storia straordinaria. Saggio su un sogno di Baudelaire*
Michel Butor, *Improvvisazioni su Rimbaud*
Piero Camporesi, *Il pane selvaggio*
Piero Camporesi, *Il paese della fame*
Franco Cassano, *Approssimazione. Esercizi di esperienza dell'altro*

Franco Cassano, *Partita doppia. Appunti per una felicità terrestre*
Giulio Cattaneo, *Da inverno a inverno*
Nicola Chiaromonte, *Credere e non credere*
Emil M. Cioran e Constantin Noica, *L'amico lontano*
Carlo M. Cipolla, *Miasmi ed umori. Ecologia e condizioni sanitarie in Toscana nel Seicento*
Carlo M. Cipolla, *Il burocrate e il marinaio. La «sanità» toscana e le tribolazioni degli inglesi a Livorno nel XVII secolo*
Peter Collier, *Mosaici proustiani. Venezia nella 'Recherche'*
Antoine Compagnon, *I cinque paradossi della modernità*
Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust*
Carl Dahlhaus, *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca*
Alessandro Dal Lago, *Descrizione di una battaglia. I rituali del calcio*
Mary Douglas, *Come pensano le istituzioni*
Mary Douglas, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*
Mary Douglas - Baron Isherwood, *Il mondo delle cose. Oggetti, valori, consumo*
Norbert Elias, *La solitudine del morente*
Norbert Elias, *Humana conditio. Osservazioni sullo sviluppo dell'umanità nel quarantesimo anniversario della fine di una guerra*
Norbert Elias, *Mozart. Sociologia di un genio*
Roberto Esposito, *Nove pensieri sulla politica*
Joachim Fest, *I maghi ignari. Thomas e Heinrich Mann*
Joanne Finkelstein, *Andare a pranzo fuori. Sociologia delle buone maniere*
Harold Fisch, *Un futuro ricordato. Saggio sulla mitologia letteraria*
Pierre Francastel, *Guardare il teatro*
Northrop Frye, *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*
Vito Fumagalli, *Quando il cielo s'oscura. Modi di vita nel Medioevo*
Vito Fumagalli, *La pietra viva. Città e natura nel Medioevo*
Vito Fumagalli, *Solitudo carnis. Vicende del corpo nel Medioevo*
Vito Fumagalli, *L'alba del Medioevo*
P.N. Furbank, *Quel piacere malizioso ovvero la retorica delle classi sociali*

Peter Gay, *Un ebreo senza Dio. Freud, l'ateismo e le origini della psicoanalisi*
Clifford Geertz, *Opere e vite. L'antropologo come autore*
Jeffrey Herf, *Il modernismo reazionario. Tecnologia, cultura e politica nella Germania di Weimar e del Terzo Reich*
Andreas Hillgruber, *Il duplice tramonto. La frantumazione del «Reich» tedesco e la fine dell'ebraismo europeo*
Albert O. Hirschman, *Felicità privata e felicità pubblica*
Albert O. Hirschman, *Retoriche dell'intransigenza. Perversità, futilità, messa a repentaglio*
Ursula Hirschmann, *Noi senzapatria*
Michael Ignatieff, *Album russo. Una saga familiare tra rivoluzione, guerra civile ed esilio*
Vladimir Jankélévitch, *Debussy e il mistero*
Ernst Jünger - Carl Schmitt, *Il nodo di Gordio. Dialogo su Oriente e Occidente nella storia del mondo*
Hans Kelsen, *L'amor platonico*
Frank Kermode, *Forme d'attenzione. La fortuna delle opere d'arte*
Frank Kermode, *Il segreto della Parola. Sull'interpretazione della narrativa*
Erich Köhler, *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus*
Leszek Kolakowski, *Orrore metafisico*
Leszek Kolakowski, *Presenza del mito*
Eric J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*
Wolf Lepenies, *Natura e scrittura. Autori e scienziati nel XVIII secolo*
Wolf Lepenies, *Conseguenze di un evento inaudito. I tedeschi dopo l'unificazione*
Jean-François Lyotard, *Peregrinazioni. Legge, forma, evento*
Odo Marquard, *Apologia del caso*
Mary McCarthy, *Vivere con le cose belle*
William A. McClung, *Dimore celesti. L'architettura del Paradiso*
Christian Meier, *Politica e grazia*
Christian Meier - Paul Veyne, *L'identità del cittadino e la democrazia in Grecia*
Giovanni Morelli, *Il morbo di Rameau*
George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*
Constantin Noica, *Sei malattie dello spirito contemporaneo*

Helga Nowotny, *Tempo privato. Origine e struttura del concetto di tempo*
Maurice Olender, *Le lingue del Paradiso. Ariani e Semiti: una coppia provvidenziale*
Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*
Stefano Poggi, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*
Ezio Raimondi, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*
Lea Ritter Santini, *Nel giardino della storia*
Lea Ritter Santini, *Lessing e le vespe. Il viaggio in Italia di un illuminista*
John Rosselli, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*
Paolo Rossi, *Paragone degli ingegni moderni e postmoderni*
Paolo Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio. Sei saggi di storia delle idee*
Gian Enrico Rusconi, *Rischio 1914. Come si decide una guerra*
Gerasimos Santas, *Platone e Freud. Due teorie dell'eros*
Carl Schmitt, *Amleto o Ecuba*
Roger Shattuck, *L'occhio innocente. La letteratura moderna e le arti*
Marc Shell, *Moneta, linguaggio e pensiero*
Judith N. Shklar, *Vizi comuni*
Georg Simmel, *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*
Herbert A. Simon, *La ragione nelle vicende umane*
Gianni Sofri, *Gandhi in Italia*
Dolf Sternberger, *Panorama del XIX secolo*
Dolf Sternberger, *Maestri del '900*
Dolf Sternberger, *Ombre del mito. Charlot, Mephisto, Marlene*
H. Stuart Hughes, *Prigionieri della speranza. Alla ricerca dell'identità ebraica nella letteratura italiana contemporanea*
Michael Stürmer, *Frammenti di felicità. Classicismo e rivoluzione*
Tzvetan Todorov, *Una fragile felicità. Saggio su Rousseau*
Victor Turner, *Dal rito al teatro*
Lucette Valensi, *Venezia e la Sublime Porta. La nascita del despota*

Jean-Pierre Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*

Paul Veyne, *I greci hanno creduto ai loro miti?*

Paul Veyne, *La poesia, l'amore, l'occidente. L'elegia erotica romana*

Charles Webster, *Magia e scienza da Paracelso a Newton*

Eviatar Zerubavel, *Ritmi nascosti. Orari e calendari nella vita sociale*