

# Gli impazziti

## La ragione, il diavolo e un confine del realismo nella letteratura russa

Valeria Cavalloro

Now, whether it be  
Bestial oblivion, or some craven scruple  
Of thinking too precisely on the event,  
A thought which, quarter'd, hath but one part wisdom  
And ever three parts coward, I do not know  
Why yet I live to say "This thing's to do;"  
Sith I have cause and will and strength and means  
To do't.  
(*Hamlet*)

### I. La codificazione simbolica di un problema storico: la ragione come estraneità nella cultura russa

*Umom Rossiju ne poniat'*, «la Russia non si intende con il senno»,<sup>1</sup> recita il primo verso di una delle più celebri *filosofskie miniatjury* del poeta Fedor Ivanovič Tjutčev (1803-1873), considerata tra le massime espressioni letterarie di quel sentimento di unicità dello "spirito nazionale" – la *narodnost'* – che caratterizza la cultura russa, specialmente a partire dall'Ottocento, quando si accende il conflitto identitario e metafisico tra l'Occidente europeo e l'Oriente slavo. Nell'ultimo secolo e mezzo questa quartina è spesso stata evocata,

---

<sup>1</sup> F.I. Tjutčev, *Umom Rossiju ne ponjat'*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v šest' tomach*, tom 2, *Stichotvorenija 1850-1873*, Moskva, Izdatel'skij centr «Klassika», 2003, p. 165; tradotta in Id., *Poesie*, trad. it. di T. Landolfi, Torino, Einaudi, 1964, p. 126.

non di rado con intenti di propaganda nazionalista,<sup>2</sup> per articolare la condizione di estraneità della Russia rispetto all'Occidente, e in particolare rispetto a un punto molto specifico della cultura occidentale dell'epoca, quello costituito dal razionalismo galileiano-decartesiano e poi illuminista.

Umom Rossiju ne ponjat',  
Aršinom obščim ne izmerit':  
U nej ocobennaja stat' –  
V Rossiju možno tol'ko verit'.

La Russia non si intende con il senno,  
né si misura col comune metro;  
la Russia è fatta a modo suo,  
in essa si può credere soltanto.

Come previsto dalle norme di questa forma, la *minjatjura*<sup>3</sup> di Tjutčev espone un pensiero completo incorporando l'argomentazione nella struttura stessa del testo, costruito su una geometria rigorosa che contrappone la prima e l'ultima parola: l'incipitario «umom» ('con il senno'), da *um*, 'intelletto', la ragione misuratrice che cerca l'uniformità della comprensione su tutti i fenomeni, e il conclusivo «verit'», ('credere'), l'atto di fede che si colloca al di fuori del pensiero, che afferma l'incommensurabilità della Russia rispetto alle altre nazioni e agli altri popoli (e che si contrappone nello schema rimico anche al precedente «izmerit'», 'misurare', che chiude il secondo verso). Composta alla fine del 1866, l'anti-razionalismo di *Umom Rossiju ne ponjat'* si pone all'incrocio delle due caratteristiche più costanti

<sup>2</sup> La forza iconica della quartina di Tjutčev è tale che continua a essere inclusa nel repertorio della comunicazione governativa nazionalista e anti-occidentalista della Federazione Russa attuale, dove il riutilizzo propagandistico di citazioni estratte senza contesto da autori canonici, usate in coordinazione con la costruzione di «fantasmi ideologici» positivi (o negativi se riguardano l'entità antagonista di turno), costituisce una delle tattiche di manipolazione del discorso pubblico attuate dalla stampa russa allineata al governo; vd. A.P. Skovorodnikov, G.A. Kopnina, *Sposoby manipuljativnogo rečevogo vozdejstvija v rossijskoj presse*, in «Političevskaja lingvistika», 3, 41, 2012, pp. 36-42: pp. 41-42.

<sup>3</sup> Nel sistema letterario russo, la *minjatjura* è un formato trasversale ai generi (prosa, lirica, dramma), diffuso soprattutto tra la metà dell'Ottocento e l'inizio del Novecento (ma praticato ancora oggi), caratterizzato da estrema brevità e soprattutto da una rigorosa completezza del pensiero o del tema esposto, che, a differenza del frammento e in modo più simile al sillogismo filosofico, non "ritaglia" il proprio oggetto riducendolo a un dettaglio sineddotico, ma lo riproduce nella sua interezza comprimendolo in dimensione ridotta (da cui il riferimento al termine pittorico della miniatura). Vd. V. Dynnik, *Mijatjura*, in *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov v dvuch tomach*, pod. red. N. Brodskogo, A. Lavreckogo, E. Lunina (*et al.*), Moskva-Leningrad, izdatel'stvo L.D. Frenkel', 1925: «la *minjatjura*, oltre alle piccole dimensioni, implica la conservazione delle stesse proporzioni tra le parti costitutive che si troverebbero nel corrispondente oggetto letterario di grandi dimensioni».

del profilo ideologico e filosofico di Tjutčev: il suo essere «poeta del panslavismo, devoto a una missione universale e provvidenziale della Russia in chiave violentemente antiliberal e antioccidentale»<sup>4</sup> e la sua visione metafisica basata su «una concezione panteistica dell'universo» spezzata da un senso di «profondo pessimismo e dualismo di tipo manicheo».<sup>5</sup>

Dal punto di vista ideologico, il razionalismo di matrice illuminista appariva agli occhi del poeta come un prestito occidentale, e specificamente dell'odiata Francia, e in quanto tale automaticamente connotato in senso negativo. Nella parabola poetica di Tjutčev, che ai suoi esordi coincideva con il profilo ideologico di tanti giovani intellettuali cosmopoliti di inizio secolo, gli anni Trenta e Quaranta sono fortemente connotati dalla svolta verso un nazionalismo mistico e violentemente imperialista, che contrappone con forza una Russia divina a un'Europa demoniaca, in preda al caos rivoluzionario portato dall'ateismo liberale illuminista. Negli scritti composti in reazione ai moti del 1848, in particolare, emerge come Tjutčev leggesse l'agitazione storica dei suoi anni come «un fatto morale della coscienza collettiva, che smaschera la condizione interiore dello spirito umano e l'insterilimento della fede nell'Europa occidentale», lasciando alla Russia il ruolo di ultima «arca santa» sospesa su una «catastrofe colossale».<sup>6</sup> Questo atteggiamento si ammorbidirà nei decenni seguenti, quando la morte di Nicola I (1855) e la constatazione dello sfacelo sociale e culturale in cui volge la Russia, messa in ginocchio dalla disastrosa guerra di Crimea (1853-1856) che ne ha rivelato la drammatica inferiorità rispetto ai paesi occidentali, stemperano le punte più aggressive del nazionalismo tjutčeviano riportandolo a un tono malinconico e amaramente sentimentale.

Dal punto di vista filosofico, invece, l'opposizione di Tjutčev alla "ragione" è radicata nella sua formazione poetica legata al romanticismo e all'idealismo tedesco, mediato dal traduttore, maestro e ammiratore di una vita Semen Raich, e poi dalla lunga amicizia con Friedrich Schelling e Heinrich Heine durante i decenni trascorsi a Monaco come diplomatico. Con loro, Tjutčev condivide la predilezione per un'idea di arte come intuizione panica della natura misteriosa del

<sup>4</sup> G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carocci, 2010, p. 374.

<sup>5</sup> D.P. Mirskij, *Storia della letteratura russa*, trad. it. di S. Bernardini, Milano, Garzanti, 1965, p. 141.

<sup>6</sup> F.B. Tarasov, *Kommentarii k stichotvoreniju*, in F.I. Tjutčev, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v šesti tomach*, tom 2, *Stichotvorenija 1850-1873* cit., p. 530.

creato, secondo la quale «l'armonia dello spirito umano è ricercata solo nell'intuito e nell'istinto, mentre la razionalità è rifiutata come "impotente"». <sup>7</sup> Questo secondo aspetto è più interessante di quello politico-ideologico, benché i due siano strettamente connessi, perché nell'opposizione tra Europa-ragione-ateismo e Russia-intuito-fede Tjutčev riprende e rinsalda una dicotomia che era presente nella cultura russa fin dall'epocale processo di occidentalizzazione imposto da Pietro I al ritorno dalla Grande Ambasceria, i quindici mesi di "missione culturale" che lo zar e il suo entourage avevano trascorso in giro per l'Europa nel 1697-1669. La violenza simbolica impressa nella percezione del popolo russo dal taglio delle barbe dei boiari (dicembre 1698) e delle maniche delle tuniche degli ufficiali (febbraio 1699), a cui era seguita la promulgazione dell'*ukaz* che metteva al bando la barba e l'abbigliamento tradizionale moscovita e imponeva a nobili e borghesi il vestiario occidentale, tutto in nome di un'idea di progresso illuminista, si deposita nella cultura russa come un momento di shock culturale che fonde l'intera sfera del razionalismo con idee di invasione, sottrazione identitaria, estraneità. <sup>8</sup> Il lavoro di Pietro I, e poi di Caterina II, sulle scuole e sulla circolazione libraria, soprattutto di opere straniere, <sup>9</sup> solidifica ulteriormente la percezione di un antagonismo radicale tra l'identità russa e concetti di matrice illuminista come l'importanza dello studio e dell'apertura al diverso, l'avanzamento della scienza moderna, la ricerca della conoscenza in tutti i campi, e in generale la coltivazione delle facoltà intellettuali: in una parola, *l'um*.

L'*evropeizacija* forzata della Russia settecentesca, vero e proprio trauma culturale che in quanto tale non è dicibile se non attraverso scarti

<sup>7</sup> G. Carpi, *Storia della letteratura russa*. I cit., p. 369.

<sup>8</sup> Vd. L. Hughes, *Pietro il Grande*, trad. it. di P. Parnisari, Torino, Einaudi, 2002, pp. 68-70: «Il viso ben rasato di Pietro, il suo aspetto "tedesco" e il suo imporre quello stesso stile sugli altri furono spesso ciati quali prove della sua empietà. Un artigiano, interrogato nel 1704, asserì che Pietro stava distruggendo la fede cristiana obbligando la gente a radersi la barba, indossare abiti tedeschi e fumare tabacco». Cfr. O. Figes, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, trad. it. di M. Marchetti, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>9</sup> E.T. Vasil'evna, *Kak Petr I izmenil oblik Rossii*, in *Aktual'nye voprosy sovremennoj nauki i obrazovanija*. Sbornik statej XIV meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii, Penz, MCNS Nauka i Prosveščenie, 2021, pp. 12-14: p. 13: «Si realizzano traduzioni di libri stranieri in russo. Si aprono nuove tipografie, nelle quali durante il solo regno di Pietro I viene stampata una quantità di libri due volte superiore al totale dei libri mai prodotti nella storia della stampa russa fino a quel momento». Cfr. T.V. Černikova, *Evropejskie idejnye smysly v kontekste carskoj voli Pietra I*, in «Rudn – Journal of Russian History», 21, 3, 2022, pp. 322-334.

linguistici e fenomeni laterali, si somma nei primi decenni dell'Ottocento a due altri eventi che sconvolgono la vita pubblica russa: la Rivoluzione francese, il cui esperimento repubblicano e soprattutto ateo degenera rapidamente nella presa di potere napoleonica e nell'invasione del 1812, culminata con la sconfitta dell'esercito francese ma anche con il disastroso incendio di Mosca, e la fallita rivolta decabrista del 1825, un tentativo di insurrezione portato avanti dalla prima generazione dell'*intelligencija* russa, una minoranza di giovani aristocratici e militari progressisti, colti e cosmopoliti, ispirati da idee di liberalismo, laicità e rifiuto dell'autocrazia.<sup>10</sup>

L'effetto combinato dell'occidentalizzazione petrina e di questi eventi storici contribuisce a identificare definitivamente la ragione laica europeo-illuminista con un fattore di estraneità minacciosa e distruttiva, soprattutto all'indomani dei fatti del 14 dicembre 1825, quando si pone la questione, secondo i termini di Carpi, dell'«elaborazione del lutto» decabrista»:

Con la catastrofe del 14 dicembre entra in crisi il modello illuministico di “progresso” come cammino rettilineo dalle tenebre alla luce, perseguibile tramite l'azione propagandistica e filantropica – quando non direttamente sovversiva – di una minoranza “illuminata”, permeata di cultura cosmopolita: acutamente, Jurij Mann rileva nell'«ampio movimento filosofico degli anni venti-trenta» il minimo comun denominatore di «una reazione alle norme e alle concezioni razionalistiche dell'illuminismo russo e, in ambito più ristretto, al radicalismo politico e al romanticismo estetico del decabrismo».<sup>11</sup>

Questo shock culturale porta la riflessione filosofica e artistica dei decenni centrali del secolo a sviluppare un acuto bisogno di «ridefinire l'idea di “progresso” sulla base del rapporto fra la specificità nazionale (la *narodnost'*) e il movimento della storia universale».<sup>12</sup> Una specificità che trovava il proprio centro simbolico nel rifiuto

<sup>10</sup> Paradossalmente, i decabristi erano animati da una visione relativamente nazionalista, ma le modalità della rivolta e l'identità socio-culturale dei suoi membri, tra cui molti avevano viaggiato o vissuto all'estero, ha contribuito a creare l'impressione di una rivolta “esterofila”. Vd. E. Lo Gatto, *Decabristi*, in *Enciclopedia italiana*, vol. 12, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1931: «I decabristi furono patrioti animati dal desiderio d'indipendenza esterna della patria da stati esteri e d'indipendenza interna dagli stranieri, che numerosissimi occupavano alte cariche dello stato, sicché nelle idee dei decabristi si possono trovare elementi di quella che fu poco dopo la teoria slavofila».

<sup>11</sup> G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I cit.*, p. 288.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 289.

diffidente del razionalismo a favore della fede religiosa, del fatalismo, della percezione intuitiva, dell'adesione a un'idea più o meno vaga di tradizione slava premoderna.

È questo complesso insieme di fenomeni storici che si trova alle spalle dell'opera che costituisce la prima grande codificazione letteraria dell'intelletto come estraneità, ovvero il dramma di Aleksandr Sergeevič Griboedov (1795-1829) significativamente intitolato *Gore ot uma*. Tradotto in italiano per la prima volta dallo slavista Federico Verdinois nel 1925 come *Che disgrazia l'ingegno*,<sup>13</sup> il titolo dell'opera in realtà è più diretto nel suo significato letterale, per cui la "disgrazia" (*gore*, cioè 'pena', 'guaio', 'dolore') deriva dall'intelligenza (*ot uma*, con *ot*, particella che regge il complemento di causa). Considerata «il primo grande avvenimento letterario del secolo»,<sup>14</sup> la commedia di Griboedov produsse, nelle parole di Puškin, «un effetto indescrivibile»,<sup>15</sup> e nonostante – o forse proprio per – il rifiuto dell'ufficio della censura di autorizzare la pubblicazione si diffuse rapidamente in tutta la Russia grazie a una vastissima circolazione semiclandestina stimata in quarantamila copie manoscritte, un numero molto più alto di qualunque edizione a stampa di quegli anni.<sup>16</sup> La trama della commedia è relativamente semplice: il giovane e brillante Čackij torna a Mosca dopo un lungo, non meglio definito viaggio intrapreso per coltivare il proprio "ingegno", e si reca a casa del vecchio conoscente Famosov per ricongiungersi con la figlia di lui Sof'ja, che spera di sposare. Ma durante la sua assenza Sof'ja si è innamorata dello squallido segretario

<sup>13</sup> A.S. Griboedov, *Che disgrazia l'ingegno*, trad. it. di F. Verdinois, Lanciano, Carabba, 1925. Altre versioni del titolo sono: *La disgrazia di essere intelligente* (trad. it. di L. Pacini Savoj, Roma, Formiggini, 1932), *L'ingegno, che guaio!* (trad. it. di N. Baranowski e P. Santarone, Milano, Rizzoli, 1954), *L'intelligenza, che guaio!* (trad. it. di M. Martinelli, Genova, CMC, 1972), *L'ingegno porta guai* (trad. it. di G. Gandolfo, Torino, Einaudi, 1992). Le citazioni riportate in questo saggio faranno riferimento all'edizione, che riprende il titolo di Verdinois (usato anche da Ettore Lo Gatto nella versione contenuta in Id., *Il teatro russo*, Milano, Garzanti, 1944), *Che disgrazia l'ingegno*, trad. it. di M. Caratozzolo, Napoli, Marchese, 2017.

<sup>14</sup> N. Kauchtschischwili, *Note sul «Gore ot uma» di Aleksandr Sergeevič Griboedov*, in «Aevum», 33, gennaio-aprile 1959, pp. 68-144: p. 74.

<sup>15</sup> A.S. Puškin, *Viaggio ad Arzrum al tempo della campagna del 1829*, in Id., *Opere in prosa*, trad. it. di E. Lo Gatto, Milano, Mursia, 1963, p. 508. Il commovente ricordo di Griboedov da parte di Puškin occupa le pagine 507-509.

<sup>16</sup> P.A. Vjazemskij, *Obozrenie našej covremennoj litteraturnoj dejatel'nosti*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, pod red. S.D. Šeremeteva, Sankt Peterburg, Stasjulevič, 1878-1896, tom 7, p. 36: «prima dell'autorizzazione alla stampa, la commedia *Gore ot uma* si diffuse per tutta la Russia in diverse decine di migliaia di esemplari manoscritti. Se fosse stata stampata, un risultato simile non l'avrebbe mai raggiunto».

del padre, Molčalin, e mentre il protagonista cerca disperatamente di riavvicinarsi a lei, rifiutandosi di accettare una relazione tra la ragazza idealizzata e un rivale così indegno, il suo sarcastico *wit* e la sua mentalità aggiornata si scontrano disastrosamente con gli abitanti e gli ospiti della casa, rappresentanti dell'asfittico provincialismo moscovita.

In una famosa lettera all'amico Pavel Aleksandrovič Katenin, lo stesso Griboedov scrive: «Nella mia commedia vi sono venticinque imbecilli contro un solo uomo dal giudizio sano; e quest'uomo, si capisce, è in contrasto con la società che lo circonda; nessuno lo capisce, nessuno vuol perdonargli di essere un po' superiore rispetto agli altri». <sup>17</sup> La superiorità data dall'apertura intellettuale, guadagnata attraverso il contatto stimoli esterni, viene percepita dagli altri come estraneità, disappartenenza, e crea una spaccatura che si traduce in rifiuto radicale. Tutto il dramma costruisce il destino di espulsione del protagonista mettendo in bocca agli altri personaggi una marcata insofferenza per tutte le forme di *um*, attribuite sistematicamente all'influenza straniera e declinate in forma di malattia pericolosa: Famusov attribuisce l'atteggiamento nevrotico della figlia (che in realtà sta cercando di nascondergli gli incontri intimi con il suo segretario) ai romanzi francesi comprati nelle librerie del ponte Kuzneckij («sempre i francesi, con le loro mode, gli autori, le muse: rovina per cuori e portafogli!»), <sup>18</sup> e poco dopo, stupito dal discorso liberale di Čackij, lo accusa di essere diventato «un carbonaro»; <sup>19</sup> l'arrivista Skalozub parla con disprezzo di un conoscente che ha inconcepibilmente rifiutato un avanzamento di grado «per dedicarsi ai libri in campagna»; <sup>20</sup> la vecchia contessa chiama Čackij «maledetto voltairiano»; <sup>21</sup> Sof'ja difende la sua

<sup>17</sup> A.S. Griboedov, lettera a P.A. Katenin del 14 febbraio 1825, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v trech tomach*, Sankt Peterburg, Rossijskaja Akademija Nauk – Institut Russkoj Literatury (Puškinskij Dom), 2006, tom 3, *Pis'ma. Dokumenty. Služebnye bumagi*, pp. 87-91: p. 87, cit. in M. Caratozzolo, *Introduzione*, in A.S. Griboedov, *Che disgrazia l'ingegno* cit., pp. 20-21.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 64-65.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 110-111: molti decabristi si dichiaravano vicini alle vicende della carboneria italiana, ben note nella Russia di questi anni.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 122-123.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 216-217; poco più avanti (pp. 250-251), il riferimento a Voltaire sarà ribadito da Skalozub che minaccia di far rastrellare il salotto del principe Grigorij, nella cui descrizione si riconosce senza fatica uno dei luoghi di ritrovo dei decabristi e delle numerose società segrete liberali, più o meno sovversive, nate in Russia in questo periodo: «Con la scienza non mi incanti. Raduna altre persone, e se vuoi, al posto di un Voltaire, manderò a voi e al principe Grigorij un sottufficiale».

infatuazione per l'ottuso Molčalin sostenendo che «non ha quello spirito che alcuni ritengono genio e altri un morbo» (*čuma*, letteralmente 'peste', significativamente in rima con *uma*).<sup>22</sup> Al culmine della serata (Griboedov rispetta l'unità di tempo, luogo e azione collocando tutto il dramma nell'arco di una interminabile giornata), Sof'ja, esasperata dalla tagliente parlantina e dai giudizi spietati di Čackij, fa girare tra gli ospiti raccolti in casa l'accusa fatale: Čackij è impazzito. La reazione collettiva che connette il fastidioso eccesso di ingegno con la malattia (mentale ma non solo) è immediata:

FAMUSOV: Però è la scienza, il vero cancro. Lo studio, ecco la ragione per cui ora più che mai si sono moltiplicati uomini, azioni e opinioni folli.

CHLESTOVA: E c'è da impazzire con queste pensioni, queste scuole, questi licei; e anche con il mutuo insegnamento di Lancaster.

PRINCIPESSA: No, a Pietroburgo c'è un Istituto Pe-da-go-gico, così sembra che lo chiamino: da lì escono i professori degli scismatici, degli atei! [...]

SKALOZUB: Vi posso consolare: si dice dappertutto che ci sia un progetto che riguarda i licei, le scuole e i ginnasi; lì si studierà solo secondo i nostri canoni: «uno, due!». I libri verranno giusto conservati, solo per le grandi occasioni.

FAMUSOV: Sergej Sergeič, no! Per estirpare il male alla radice, bisogna prendere tutti i libri e bruciarli!<sup>23</sup>

Agli occhi di questo gruppo di mediocri aristocratici senza spessore, la cultura, intesa nel senso etimologico di coltivazione delle proprie doti intellettuali, è *čuma*, malattia contagiosa che fa moltiplicare «uomini, azioni e opinioni» *bezumnye*, 'dissennate', (aggettivo formato da *bez*, 'senza', e *um*), propagata da «pensioni, [...] scuole, [...] licei» esterofili per colpa dei quali «c'è da impazzire», alla lettera *s uma sojdeš'*, 'esci di senno' (dal composto *schodit' s*, 'andare via da', 'vagabondare lontano da', e ancora una volta *um*). Il confronto con l'originale russo rivela l'ipocrisia – o più propriamente l'ambiguità – che caratterizza questo rapido scambio di battute, e che si concretizza nello sdoppiamento di significato e disegno della parola *um*, da un lato individuata come la dote-morbo del protagonista, dall'altro usata come sinonimo di adesione al sano buonsenso tradizionale slavo. Un buonsenso rappresentato dalla mentalità moscovita che nella percezione degli altri personaggi coincide con l'unica forma di sanità mentale accettabile (nella tirata cospirazionista di Skalozub, grazie al misterioso progetto governativo,

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 164-165.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 220-223.



le scuole di tutti gli ordini e gradi saranno riformate in modo che in esse si studi *po našemu*, ‘alla nostrana’). L’*um* di Čackij è pericoloso e causa di follia perché è il sintomo visibile dell’estraneità di un individuo che ha compiuto il gesto-tabù di allontanarsi da Mosca per assorbire il modo di pensare dell’*altrove*, là dove cova l’ateismo, la sovversione, l’abbattimento delle tradizioni. Una violazione imperdonabile, perché «per Famusov e compagni Mosca è l’unica città: [...] uno spazio *svoë*, che vive autocelebrandosi in perenne contrapposizione con il *čužoe*, cioè quell’insieme di tratti che, riflessi soprattutto in Čackij, Famusov e i suoi ospiti non possono accettare».<sup>24</sup>

Il peccato principale di Čackij non è tanto quello di essere *umnyj* (‘ricco di *um*’) quanto quello di essersi mischiato con l’estraneo. Čackij non è infatti un intellettuale, forse non è neanche particolarmente geniale (Puškin scrive che «Čackij non è affatto intelligente, mentre molto intelligente è Griboedov»,<sup>25</sup> Belinskij e Gogol’ lo trovavano più che altro un personaggio fastidiosamente polemico, e Dostoevskij lo definisce «un parolaio, un ciarliero»),<sup>26</sup> però ha viaggiato, ha coltivato il proprio ingegno, e l’acquisto di una nuova prospettiva lo ha messo nella condizione di contestare la cornice di pensiero della società moscovita. La commedia di Griboedov formalizza nella letteratura russa l’intellettuale come colui che mette in dubbio la giustezza del pensiero comune tradizionale, e che per questo diventa un estraneo, un non-integrato, una propaggine dell’Occidente straniero alla pari dei romanzi francesi e dei vestiti da sera inglesi. L’associazione a Voltaire, saldando la connessione simbolica tra l’intelletto che si esprime sotto forma di *vis polemica* e l’illuminismo francese, ateo e rivoluzionario, etichetta colui che lo pratica come corpo estraneo nella società: un sovversivo, un pazzo, una scoria incomprensibile e minacciosa.

Questa codificazione era destinata a cristallizzarsi in una dolorosa cicatrice della coscienza russa ottocentesca quando la commedia era alla sua prima stesura (terminata nel 1823) e stava circolando ancora soltanto attraverso letture private di amici dell’autore. Nel maggio 1825 Griboedov parte verso il Caucaso per riprendere servizio come funzionario diplomatico; di lì a pochi mesi molti dei suoi amici e

<sup>24</sup> M. Caratozzolo, *Introduzione* cit., p. 25.

<sup>25</sup> A.S. Puškin, lettera a P.A. Vjazemskij del 28 gennaio 1825, in Id., *Polnoe sovranie sočinenij v desjati tomach*, Moskva-Leningrad, Izdatel’stvo Akademii Nauk SSSR, 1951, tom 10, *Pis'ma*, pp. 120-121, cit. in G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I* cit., p. 262.

<sup>26</sup> F.M. Dostoevskij, *Note invernali su impressioni estive*, trad. it. di S. Prina, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 36.

conoscenti sarebbero stati coinvolti nel fallito tentativo insurrezionale decabrista.<sup>27</sup> Come nota Aleksandr Herzen,<sup>28</sup> Čackij è più di ogni altro personaggio letterario la personificazione *ante litteram* del decabrista, la concretizzazione allegorica di quella prima generazione di russi veramente cosmopoliti e della frattura drammatica tra la loro rinnovata coscienza politica e il conservatorismo inamovibile della loro nazione.

Quella generazione, i russi colti della prima metà dell'Ottocento, era stata forse la prima generazione di russi ad avere contatti frequenti con l'Occidente, avevano vinto Napoleone e si erano spinti fino a Parigi, e avevano letto gli illuministi, e avevano frequentato le lezioni dei filosofi tedeschi, e, le teste piene di libertà, uguaglianza, fratellanza e idealismo, il cielo stellato sopra di loro, la forza morale dentro di loro, erano tornati in Russia, la loro patria, dove c'era ancora la servitù della gleba, e uno stato corrotto e arretrato, e avevan scoperto che non potevan far niente.<sup>29</sup>

Come sempre in casi simili, la forza iconica della coincidenza cronologica tra *Gore ot uma* e la rivolta decabrista crea un effetto di schiacciamento prospettico di cui bisogna essere consapevoli. Nella realtà Griboedov, così come i decabristi con cui Čackij condivide molte idee e caratteristiche culturali, ha una posizione intermedia rispetto al conflitto slavofili-occidentalisti che si andava sempre più accentuando: sia l'autore che il suo personaggio sono ammiratori dello spirito atavico del popolo russo (non a caso, l'unico personaggio della commedia

---

<sup>27</sup> Lo stesso Griboedov viene prelevato dalla fortezza di Groznyj (nell'attuale Repubblica Cecena) dove stava prestando servizio e portato in stato di arresto fino a Pietroburgo, dove nonostante in moltissimi legami con i rivoltosi condannati riesce a scagionarsi completamente da ogni accusa di complicità con l'insurrezione.

<sup>28</sup> M. Caratozzolo, *Introduzione* cit., p. 27: «Tale fu soprattutto il parallelo sostenuto da Aleksandr Herzen, quando scrisse che “se in letteratura ha in qualche modo trovato riflesso, con tratti autoctoni, il personaggio del decabrista, questo è accaduto con Čackij”. Secondo il pensatore russo, il protagonista di *Gore ot uma* presagiva infatti l'infausto destino di questi poeti, avendo “quella furia testarda che non può sopportare dissonanze con il mondo che sta intorno, e quindi è destinata a distruggerlo o ad essere distrutta”».

<sup>29</sup> P. Nori, *Introduzione*, in I. Gončarov, *Oblomov*, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 10-11. Condivide la stessa interpretazione N. Kauchtschischwili, *Note sul «Gore ot uma»* cit., p. 71: «L'urto di un uomo d'ingegno contro la vecchia società aristocratica moscovita, che negli anni venti era pervasa da una apatica indifferenza di fronte ad ogni ideologia ed ai problemi intellettuali, costituiva una reazione provocata dall'eroica guerra patriottica del 1812. La guerra, scossi gli animi dal torpore che avvolgeva allora la Russia, era passata come un fulmine, entusiasmando i giovani, risvegliando in loro una nuova coscienza e il senso di una grave responsabilità sociale».

che appare vicino all'onestà del protagonista e minimamente simpatetico nei suoi confronti è la serva popolana Liza), e diffidano dell'occidentalismo modaiolo rappresentato dalla "gallomania" del linguaggio e dalla pomposità del club inglese, nei quali vedono solo l'ennesima dimostrazione del pigro provincialismo moscovita.<sup>30</sup> Ciò detto, Čackij si impone nella cultura russa come l'icona del sovversivo impotente con la testa piena di idee occidentali, che ha perso la capacità di interagire con la propria patria, «un tipo ormai assolutamente inutile [...] e coscientemente addolorato della propria disutilità»,<sup>31</sup> ovvero l'archetipo di quello che, pochi anni più tardi, prenderà il nome di *lišnij čelovek*, dal titolo della *povest'* di Turgenev *Diario di un uomo superfluo* (*Dnevnik lišnego čeloveka*): storia di un «intellettuale dotato di coscienza critica ma privo di agganci dialettici con una società stagnante e conformista».<sup>32</sup> Dalle orme di Čackij sarebbero discesi non soltanto i vari esemplari di intellettuale infelice come Onegin, Pečorin, Oblomov, nonché il titolare *lišnij čelovek* Čulkaturin, ma una vasta riflessione che arriverà fino al saggio di Blok su *Popolo e intelligencija* (1908), che alla vigilia della rivoluzione analizza la storia di reciproca estraneità e incomunicabilità tra gli intellettuali e il "gigante addormentato" del corpo sociale russo: due soggetti che «non si vedono e non vogliono conoscersi l'un l'altro», e che alla minima occasione di contatto «diventano immediatamente ostili; ostili, perché sono incomprensibili in qualcosa di oltremodo recondito».<sup>33</sup> Non a caso Blok avrebbe avuto parole di calda ammirazione per la commedia di Griboedov, che

<sup>30</sup> Vd. M.V. Nečkina, *Griboedov i dekabristy*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1977, e N. Kauchtschischwili, *Note sul «Gore ot uma»* cit., pp. 116: «Egli ama tutto ciò che è russo, senza diventare slavofilo, nel senso proprio della parola. Egli apprezza altamente tutto ciò che di utile la Russia può apprendere dall'Occidente, senza essere occidentalista».

<sup>31</sup> F.M. Dostoevskij, *Note invernali su impressioni estive* cit., p. 36. Vale la pena di notare che la riflessione su Čackij è collocata nel capitolo III, che Dostoevskij intitola (discutendo il titolo nel testo) «E del tutto superfluo» («I soveršenno lišnjaja», con deliberata scelta dell'aggettivo *lišnij* al posto del sinonimo *bezpolesnij*, usato più avanti). Il *Diario di un uomo superfluo* di Turgenev era uscito nel 1850, e il debito di figure come l'uomo del sottosuolo verso il protagonista turgeneviano Čulkaturin è stato immediatamente evidente al pubblico russo, come testimonia ad esempio il critico Nikolaj Nikolaevič Strachov in una recensione del 1867 alla raccolta delle opere di Dostoevskij (*Naša izjaščnaja slovesnost'*, in «Otečestvennye zapiski», 2, 1867, p. 555).

<sup>32</sup> G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I* cit., pp. 260-261.

<sup>33</sup> A.A. Blok, *Popolo e intelligencija*, in Id., *L'intelligencija e la rivoluzione*, trad. it. di M. Olsoufieva e O. Michaelles, Milano, Adelphi, 1978, pp. 25-26. Cfr. E. Gasparini, *Morfologia della cultura russa. Il dramma dell'intelligencija*, Padova, Cedam, 1940.

considera «insuperata e unica nella letteratura universale»,<sup>34</sup> oltre che dotata di una forza profetica nel suo intuire la crepa profonda che avrebbe sempre più irrimediabilmente diviso le minoranze colte dal resto dei loro connazionali.

## II. Uomini inutili, uomini impazziti

Arrivati a metà del secolo l'intellettuale cosmopolita, l'individuo *umnyj*, non ha un posto nel mondo russo. Il suo ritratto è piuttosto definito: «in generale si tratta di un essere colto e sensibile, per lo più di origine nobile, indifferente e cinico, prematuramente invecchiato nell'animo, che vive in una condizione di insanabile conflitto con il suo ambiente sociale, cui si sente spiritualmente estraneo e superiore». <sup>35</sup> Il suo essere un *lišnij čelovek* si manifesta soprattutto nel trovarsi alle propaggini estreme del corpo sociale della sua nazione, in una posizione di quasi totale esterità, dalla quale può facilmente essere espulso del tutto perché non possiede alcun legame capace di trattenere la sua deriva. L'impotenza è il tratto fondamentale del suo carattere, affetto dalla malattia amletica dell'eccesso di analisi che distrugge la capacità di agire, dalla cui privazione deriva a sua volta nuova ruminazione interiore e un'ancora più pietrificante paralisi. <sup>36</sup> Dal punto di vista formale, il tratto distintivo delle opere in cui compare è l'eccesso di parola che traduce l'eccesso di pensiero e minaccia (o distrugge) l'integrità e l'equilibrio del racconto. La parola dell'uomo *umnyj* è eccedente, incontenibile, non può trovare spazio all'interno del contesto umano a cui appartengono tutti gli altri, e quindi si espande in forme che mettono in pausa il mondo rappresentato e aprono una dimensione parallela, fatta interamente di discorso. La sua marca, all'estremo opposto della compattezza sintetico-intuitiva della *minjatjura* di Tjutčev, è la bolla analitico-saggistica che si allarga in modo incontrollabile tra le maglie della mimesi<sup>37</sup> e porta con sé

<sup>34</sup> A.A. Blok, *Razmyšlenija o skudnosti našego repertuara*, in Id., *Sobranie sočinenij*, Leningrad, 1936, pp. 117-118, cit. in E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, Firenze, Sansoni, 1993, vol. 1, p. 218.

<sup>35</sup> L. Montagnani, *Per una storia dell'“uomo superfluo”*, in I.S. Turgenev, *Il diario di un uomo superfluo*, Latina, L'Argonauta, 1986, p. VIII.

<sup>36</sup> D. Rebecchini, *Introduzione*, in I.S. Turgenev, *Nido di nobili*, trad. it. di E. Klein, Milano, BUR, 2022, pp. 8-9: «erano giovani “affetti” da un senso di stanchezza, di frustrazione e d'impotenza. [...] L'impossibilità di agire li spingeva a ripiegarsi su se stessi, ad analizzarsi e a incolparsi per quella situazione».

<sup>37</sup> La tendenza del romanzo a ospitare estensioni saggistiche ha una prima grande manifestazione proprio nel romanzo russo di metà Ottocento, che per un insieme di ragioni sia estetiche sia editoriali (tra cui la pubblicazione a puntate nei *tolstye*

una dimensione di necessità e disperazione emotiva: questi eroi intellettuali che sentono di stare perdendo il contatto con il loro mondo cercano ossessivamente di spiegare a parole (agli altri e a se stessi) le ragioni della propria estraneità, di riempire con le parole lo strappo sociale che li separa dai loro contemporanei, nella speranza che se riusciranno a farsi capire saranno riammessi e la loro alterità perdonata. Ma l'eccesso di parola-pensiero non è redimibile. Una «disgrazia» che aveva progressivamente contagiato un'intera generazione, tanto che nel 1840, nel commentare l'uscita di *Un eroe del nostro tempo*, Belinskij si era soffermato a descrivere la natura morbosa dell'eccesso di intelletto nei termini di un'epidemia epocale:

E il nostro secolo è più di ogni altra cosa il secolo della riflessione [...] una malattia di molti individui della nostra società. Il suo carattere consiste in un disinteresse apatico verso le ricchezze della vita, dovuto all'impossibilità di concedersi ad esse con pienezza. Da cui: una assopita inattività dei gesti, un'avversione a qualunque affare, un'assenza di qualunque interesse verso l'anima, un'incertezza del desiderio e dell'ambizione, un'angoscia incontrollata, una tendenza morbosa alla fantasticheria per effetto dell'eccesso di vita interiore.<sup>38</sup>

Il personaggio riflessivo, che sprofonda nel proprio «eccesso di vita interiore» e diventa progressivamente incompatibile con il proprio ambiente sociale, avvolto in un bozzolo di gesti e parole sempre meno comprensibili agli altri, sospeso a metà tra il tono tragico del poeta romantico impazzito e quello ridicolo del mediocre vanesio convinto di essere superiore al mondo intero, è il tipo letterario al centro delle opere più significative di Turgenev. Il protagonista del *Diario di un uomo superfluo*, Čulkaturin, è perfettamente ricalcato sul ritratto tratteggiato da Belinskij (di cui Turgenev era un personale ammiratore), e dopo

---

*žurnaly*, dove i brani narrativi si trovavano a dialogare più o meno intenzionalmente con riflessioni politiche, articoli d'attualità, documenti d'archivio, brevi trattati di storia o di filosofia morale), si apre a lunghe digressioni non-finzionali che affrontano temi di portata generale. Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2015; *Fiction e non fiction. Storia, teoria, forme*, a cura di R. Castellana, Roma, Carocci, 2021; *Thinking Narratively. Between Novel-Essay and Narrative Essay*, eds. M. Fusillo, G. Simonetti, L. Marchese, Berlin, De Gruyter, 2022; cfr. la parte teorica introduttiva in M. Graziano, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, Roma, Carocci, 2013, e V. De Angelis, *La forma dell'improbabile. Teoria del romanzo saggio*, Roma, Bulzoni, 1990.

<sup>38</sup> V.G. Belinskij, *Geroj našego vremeni. Sočinenie M. Lermontova*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk, 1953-59, tom 4, *Stat'i i recenzii 1840-1841*, p. 254.

l'umiliante sfida a duello in cui è stato vergognosamente risparmiato dal suo ben più abile avversario, il vecchio capitano ubriacone che gli ha fatto da secondo, non sopportando più le sue ruminazioni sul perché il rivale non gli abbia sparato pur potendo, lo apostrofa con il termine *sočinitel'*, una parola che in russo è sia un appellativo dispregiativo per qualcuno che si perde in inutili pensieri, sia il sinonimo desueto per indicare uno scrittore. Ancora una volta, la parola dell'intellettuale è esorbitante, inassimilabile, impossibile da emettere nel mondo degli altri: può essere espressa solo nella scelta di generi letterari solipsistici ed egofonici<sup>39</sup> come il diario (*dnevnik*) e l'appunto autobiografico (*zapiski*). La sua estraneità alla vita "normale" è un tratto della stessa natura di quello che György Lukács esplora nella lettera a Leo Popper su *Essenza e forma del saggio*, dove la distinzione tra principio particolare-mimetico e principio generale e logico-astratto è connotata da una reciproca incompatibilità: «entrambi sono ugualmente reali, *ma non possono esserlo contemporaneamente*».<sup>40</sup> E il fatto stesso che nel momento cruciale del duello Čulkaturin debba rivolgersi al grottesco personaggio di questo capitano, perennemente intontito dall'alcool e a stento capace di conversare o di restare sveglio, è un sintomo del percorso di progressiva espulsione del personaggio pensatore dal corpo sociale.<sup>41</sup> Variazioni della stessa situazione perseguitano anche gli altri personaggi principali delle storie di Turgenev, messi di fronte al problema dell'estraneità e alla qualità morbosa della loro condizione. Il protagonista di *Rudin* (1855), ad esempio, è un erede simbolico di Čackij per il suo ricorso all'arguzia sferzante e per l'irruenza polemica con cui forza idee liberali su un pubblico che non le può ricevere, e il tentativo di ricucire lo strappo che lo separa dal popolo fallisce dimostrando il suo essere «incapace di ricreare a casa sua l'armonia patriarcale tramite l'unione con una donna che rappresenta lo spirito

<sup>39</sup> Prendo in prestito la definizione di R. Donnarumma, *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M.P. De Paulis-Dalembert, A. Tosatti, Massa, Transeuropa, 2016.

<sup>40</sup> G. Lukács, *Essenza e forma del saggio: una lettera a Leo Popper*, in Id., *L'anima e le forme*, trad. it. di S. Bologna, Milano, SE, 2002, p. 19.

<sup>41</sup> E specificamente da quegli strati del corpo sociale che, in teoria, sarebbero i più vicini alla sua appartenenza. Cfr. V. Dukas e R.H. Lawson, «*Werther*» and «*Diary of a Superfluous Man*», in «*Comparative Literature*», 21, 2, 1969, pp. 146-154: p. 150: «The road to hyperindividualism and death is paralleled by increasing isolation from the world of people – certainly from the world of thinking people. [...] Čulkaturin's circle of association narrows more and more until at the end it includes only his decrepit old nurse Terent'evna and his dog Trezor».

popolare nella sua continuità e nella sua evoluzione organica».<sup>42</sup> La caduta del progetto matrimoniale, che è allegoricamente progetto di risanamento della spaccatura tra l'intellettuale e il popolo, si traduce, ancora una volta, in espulsione della "scoria", e Rudin cercherà un vano riscatto dalla propria inutilità andando a morire nella Parigi dei moti rivoluzionari. Dal canto suo Lavreckij, protagonista del successivo *Nido di nobili* (1859), perfettamente diviso a metà tra identità intellettuale e identità popolana, alla fine della sua storia riesce a integrarsi nella società soltanto abbandonando del tutto i suoi tratti di uomo *umnyj*, compromesso con l'Occidente, per abbandonarsi alla vita tradizionale dei possidenti («era diventato davvero un bravo proprietario, aveva imparato davvero ad arare la terra»)<sup>43</sup> Del resto Lavreckij è un *lišnij čelovek* solo per metà, e incarna il tentativo di riconciliare la frattura che la rivolta decabrista aveva aperto tra la minoranza colta e il popolo a un livello, in senso proprio, genetico: sua madre è di origine contadina e suo padre un cosmopolita «anglofilo» che «aveva in testa Diderot e Voltaire, e non loro soli – e Rousseau, e Raynal, e Helvétius, e molti altri autori simili ad essi aveva in testa – ma non solamente in testa».<sup>44</sup> L'arrivo di una condizione di integrazione e non-superfluità non è però l'esito fortunato di una natura stemperata, ma l'approdo conquistato a costo di una auto-mutilazione, che attraversa, tra le altre cose, la discussione tra Lavreckij e l'amico Michalevič, che lo accusa di essere una sorta di Čackij di seconda generazione, con parole che è impossibile non ricollegare al prototipo griboedoviano: «in te non c'è fede, non c'è calore umano, solo intelletto [*um*], due soldi d'intelletto... tu sei solo un misero, retrogrado volteriano, ecco cosa sei! [...] Sì, proprio come tuo padre e non sai neanche di esserlo».<sup>45</sup>

Rispetto al prototipo creato da Griboedov, la rilevanza del lavoro di Turgenev su questo tipo letterario, che a ridosso degli anni Sessanta rischiava di diventare stantio nel suo essere «un tardo prodotto

<sup>42</sup> G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I cit.*, p. 477.

<sup>43</sup> I.S. Turgenev, *Nido di nobili*, trad. it. di L. Ginzburg, Roma, Elliot, 2015, edizione digitale. L'avverbio «davvero» fa riferimento al tema dell'aratura della terra come gesto-simbolo dell'identità semplice russa e del rapporto ambiguo di Lavreckij con essa, tema che torna due volte nel romanzo: una prima volta durante la lite con Panšin, che gli chiede cosa intenda fare ora che è tornato in Russia dopo tanto tempo all'estero («Arare la terra. – rispose Lavreckij – e cercare di ararla il meglio possibile»), e poi durante una confessione-conversazione con se stesso («Si vede che ti sei solo vantato davanti a Panšin, quando gli hai detto ch'eri venuto in Russia per arare la terra; sei venuto per andar dietro alle bambine nei tuoi vecchi anni»).

<sup>44</sup> *Ivi.*

<sup>45</sup> *Ivi.*

dell'impotenza che attanagliava le teste pensanti nella fase estrema del regno di Nicola I, [...] patetico e mezzo ridicolo nel suo ruolo di inabile alla vita»,<sup>46</sup> sta nell'arricchimento della serie simbolica intelletto-estraneità-follia che il tipo si portava dietro. Non è un mistero che le figure di uomini superflui turgeneviani siano legate all'archetipo di Amleto,<sup>47</sup> e basta confrontare un passaggio dal *Diario di un uomo superfluo* con uno dal famoso discorso su Amleto e Don Chisciotte pubblicato dieci anni più tardi per essere colpiti dalla corrispondenza non solo dei concetti, ma persino delle parole.

Mi scandagliavo fino al più infinitesimale dei dettagli, facevo confronti fra me e gli altri, mi tornavano alla mente i più piccoli sguardi, i sorrisi, le parole della gente a cui avrei voluto schiudere me stesso, interpretavo ogni cosa per il verso sbagliato, ridevo sarcastico delle mie pretese di "essere come tutti"; e improvvisamente, nel bel mezzo del riso, cadevo in uno stato di goffo sconforto, dopodiché riprendevo a scandagliare: insomma, giravo come un criceto in una ruota.<sup>48</sup>

È [Amleto] uno scettico, sempre agitato e insoddisfatto di se stesso; costantemente impegnato non con il suo dovere, ma con le sue opinioni. Dubitando di tutto, Amleto, ovviamente, non risparmia se stesso; la sua mente è troppo raffinata per compiacersi di ciò che trova dentro di sé: è consapevole della sua debolezza, ma ogni autocoscienza è forza, da cui si dispiega la sua ironia, che è il contrario dell'entusiasmo di Don Chisciotte. Amleto si rimprovera con piacere, esageratamente, osservandosi costantemente, scrutando dentro di sé, conosce dettagliatamente tutti i suoi difetti, li disprezza, disprezza se stesso – e allo stesso tempo, si potrebbe dire, vive e si nutre di questo disprezzo.<sup>49</sup>

Non è però Amleto a rappresentare il contributo di Turgenev a questo discorso (del resto, la qualità amletica di questi personaggi che l'eccesso di analisi rende sconnessi, impotenti e inclini alla pazzia<sup>50</sup> è

<sup>46</sup> A. Niero, *Superfluità*, in I.S. Turgenev, *Diario di un uomo superfluo*, Roma, Voland, 2010, pp. 90 e 94.

<sup>47</sup> Ed è stato precocemente notato da tutti i lettori: cfr. ad esempio «[Turgenev] stesso e la maggior parte dei suoi eroi erano Amleto» (D.P. Mirskij, *Storia della letteratura russa* cit., p. 211) o «[Turgenev ha] creato nelle sue opere una moltitudine di Amleti, di uomini cioè in cui il pensiero uccide la volontà ossia la riflessione intralcia e impedisce l'azione» (A. Faggi, *Turgheniev e Shakespeare*, in «Il Marzocco», 27, 1930, p. 2).

<sup>48</sup> I.S. Turgenev, *Diario di un uomo superfluo* cit., p. 18.

<sup>49</sup> I.S. Turgenev, *Gamlet i Don-Kichot*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Moskva, Nauka, 1978, tom 5, *Povesti i rasskazy 1853-1857 godov. Rudin. Stat'i i vospominanija 1855-1859*, pp. 330-348: p. 333.

<sup>50</sup> Ricordiamo che, nel testo originale di Shakespeare, Amleto è ripetutamente



palese fin da Čackij), bensì ciò che Turgenev associa ad Amleto, e che si trasferisce a questa famiglia di personaggi: egli «incarna il principio della negazione, lo stesso principio che un altro grande poeta, separandolo da tutto ciò che è puramente umano, ci ha presentato nella forma di Mefistofele. Amleto stesso è Mefistofele, ma un Mefistofele racchiuso nel perimetro vivente della natura umana». <sup>51</sup> L'uomo pensatore non è solo un estraneo inassimilabile, un inetto e un pazzo, ma anche una figura del diavolo, e il suo *um*, la traccia del contagio "voltairiano" che ha contratto con il suo incauto inoltrarsi nell'Occidente illuminista, che si manifesta come parola-pensiero che rimpiazza la vita, è la porta d'ingresso del demoniaco.

Come motivi letterari, sia il diavolo che il pazzo compaiono, indipendentemente l'uno dall'altro, molto presto nella narrativa russa ottocentesca, ma nella prima metà del secolo la loro presenza è ancora legata all'immaginario romantico e alla cultura filosofica tedesca di inizio secolo. Ad esempio, i due diavoli che compaiono, rispettivamente, nella *povest'* di Puškin *La solitaria casetta sull'isola di Vasilij* (1828) e nel poema di Lermontov *Il demone* (1839) sono entità sataniche di marca byroniana, che entrano sulla scena del mondo perché travolte da una fosca passione amorosa per donne umane, innescando un destino che precipita rapidamente in tragedia. <sup>52</sup> L'innamoramento

---

sospettato di essere impazzito e a un certo punto finge intenzionalmente di esserlo davvero, con lo scopo di sfruttare le libertà paradossali concesse ai folli, ai buffoni e ad altri soggetti irregolari che abitano i margini della prima modernità, che si era da poco incardinata sul razionalismo di Descartes e Galileo.

<sup>51</sup> I.S. Turgenev, *Gamlet i Don-Kichot* cit., p. 340. Interessante notare che Turgenev attribuisce ad Amleto-Mefistofele le stesse caratteristiche che i personaggi di *Gore ot uma* (e alcuni dei suoi lettori) attribuiscono a Čackij: «è ansioso, a volte anche maleducato, si atteggia e deride gli altri. D'altra parte, gli è stata data la forza di un'espressività peculiare e precisa, una forza comune a ogni persona che si riflette su se stessa e coltiva la propria personalità [...]. Amleto rimbrotta re, cortigiani – e in sostanza risulta oppressivo e intollerante [...], astuto e talvolta persino crudele» (p. 341).

<sup>52</sup> Jurij Lotman, pur segnalando che le trame di demoni passionali erano molto diffuse all'inizio dell'Ottocento e che quindi è difficile stabilire connessioni dirette tra singole versioni, ha ipotizzato un'influenza diretta del *Vampiro*, racconto attribuito a Byron e tradotto in russo con vastissimo successo nel 1828, negli stessi mesi in cui Puškin, durante un ricevimento, racconta la sua *povest'* (basata su un abbozzo di diversi anni prima intitolato *Il demone innamorato*, e in seguito trascritta e pubblicata da uno degli ospiti che lo avevano ascoltato): «È possibile che questa vicinanza [tra i due racconti] abbia influenzato la trama del *Demone innamorato*: come anche in Byron, il demone (cioè vampiro) corrompe l'amico inesperto e distrugge la sua stessa amata» (Ju.M. Lotman, «Zadumčivjy vampir» i «Vljublennyj bes», in Id., *Puškin: Biografija pisatelja. Stat'i i zametki 1960-1990. «Evgenij Onegin» Kommentarij*, Sankt Peterburg, Iskusstvo SPB, 1995, pp. 346-350: p. 349). Cfr. E. Bazzarelli, *Introduzione*, in M.Ju. Lermontov, *Il*

e la passionalità sono i loro tratti dominanti, il che li colloca, su un ipotetico spettro dell'interiorità che vada da un massimo a un minimo di razionalismo, all'estremo opposto rispetto all'inclinazione analitica e intellettuale dei vari Amleti. Dal canto loro, i due più notevoli pazzi clinici della prima metà del secolo, il Popriščin del *Diario di un pazzo* (1835) di Gogol' e il suo erede-riscrittura Goljadkin del *Sosia* (1846) di Dostoevskij, sono piccoli impiegati di ingegno mediocre, scarsa cultura e mentalità ristretta, lontanissimi dagli intellettuali cosmopoliti della genealogia di Čackij. La loro diagnosi di follia non è un giudizio esterno emesso da un ambiente che può esorcizzare la loro alterità solo coprendola con un'etichetta medica, ma una condizione di fragilità psicologica effettiva, tracollata in seguito a un trauma emotivo che non possono elaborare. In entrambi i testi, i protagonisti sono divorati dall'infatuazione segreta per la figlia del proprio capoufficio (in cui si condensa il più ampio desiderio di essere accolti nell'ambiente sociale desiderato), e precipitano in uno stato di progressiva perdita della ragione in seguito allo smascheramento e al brutale rifiuto dei loro sentimenti amorosi-ambiziosi.<sup>53</sup> Nel caso di Popriščin, il trauma si manifesta come stato allucinatorio sempre più invasivo, che inizia con l'apparizione di due cagnette parlanti e il furto delle loro lettere «canine», contenenti dettagli privati sulla vita della fanciulla desiderata, e termina con un delirio psicotico che fa credere al protagonista di essere il re di Spagna.<sup>54</sup> Nel caso di Goljadkin, il trauma si traduce

---

*demone*, ed. it. a cura di E. Bazzarelli, Milano, Bur, 1990, pp. 22-23.

<sup>53</sup> In questo senso, la loro parabola corrisponde pienamente alla descrizione filosofica della follia come effetto di un sovraccarico emotivo descritta nel 1818 in A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, ed. it. a cura di A. Vigliani, Mondadori, Milano 1989, p. 285: «Ogni sofferenza è sempre come fatto reale limitata al presente; è dunque di natura transitoria, e come tale non di certo insopportabile: il dolore oltrepassa le forze umane solo quando è permanente; ma un dolore permanente non è che un pensiero, e non esiste quindi che nella memoria. Ebbene: quando una tale afflizione, quando il dolore causato da un tal pensiero o ricordo diviene così crudele da riuscire assolutamente insopportabile, minacciando di far soccombere l'individuo, allora la natura, presa da simile angoscia, ricorre alla follia come all'unico mezzo che le resta per salvare la vita; lo spirito torturato rompe, per così dire, il filo della sua memoria, colma le lacune con finzioni, e trova così nella follia un rifugio contro il dolore morale che oltrepassa le sue forze; proprio come quando si amputa un membro incancrenito e lo si sostituisce con un altro di legno».

<sup>54</sup> Per la natura del testo in prima persona, il *Diario di un pazzo* permette soltanto di ipotizzare la realtà degli eventi esterni alla percezione distorta di Popriščin, ma non è difficile interpretare le due cagnette parlanti Maggie e Fidèle (delle quali una appartiene alla figlia del capoufficio e l'altra a una conoscente incontrata per strada) come due cameriere che l'ansia del protagonista ricodifica in forma animalesca, così

invece nell'apparizione allucinata del sosia, o il «Glojadkin minore»<sup>55</sup> (in russo *mladšij*, 'minore' nel senso che si usa per indicare un fratello più piccolo), che si sostituisce all'originale «Goljadkin maggiore» manifestando i tratti repressi del suo inconscio.<sup>56</sup>

Questo utilizzo relativamente letterale delle figure del diavolo e del pazzo inizia a cambiare nella seconda metà del secolo, quando l'opera letterario-filosofica di Tolstoj e di Dostoevskij assorbe questi due soggetti e inizia a legarli l'uno all'altro.

Il sospetto che l'eccesso di intelletto sia il sintomo di una mancanza sul piano spirituale, o possa provocarla, è un rovello costante in Tolstoj, che lo vive personalmente e lo trasferisce a più riprese nei romanzi. Nel suo caso, la ricerca della conoscenza ha perso i tratti dell'enciclopedismo illuminista, tutto concentrato sul mito della correzione degli «errori del passato», e si è trasformata in ricerca esistenziale. La sfida al senso comune non è più diretta contro l'ottusità e la ristrettezza mentale, ma contro quei costrutti psico-sociali – le norme di classe, la religione, le istituzioni politiche e familiari, persino le scienze – che distolgono gli

---

come i riferimenti alla passione per il teatro suggeriscono che l'ossessione finale per i fatti di Spagna derivi, più che dalle notizie della cronaca internazionale, dall'effetto della visione del *Don Carlos* di Schiller, «ed è proprio per questo che, entrato in un manicomio, Popriščin scambia i suoi abitanti per monaci domenicani, e il direttore dell'ospedale per il Grande Inquisitore (in Schiller Carlos viene consegnato da Filippo nelle mani del Grande Inquisitore)» (V.L. Komarovič, *Kommentarii*, in N.V. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij v četyrnadcati tomach*, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1937-1952, tom 3, *Povesti*, pp. 703-704).

<sup>55</sup> F.M. Dostoevskij, *Il sosia*, trad. it. di A. Polledro, Milano, Mondadori, 1985, p. 72.

<sup>56</sup> Sullo sdoppiamento di Goljadkin come emersione dell'inconscio vale ovviamente sempre O. Rank, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Milano, SE, 2001, ma cfr. anche T.K. Rozent'al', *Stradanje i tvorčestvo Dostoevskogo. Psihogenetičeskoe issledovanie*, Iževsk, Ergo, 2011, p. 26: «nel *Sosia* Dostoevskij ha rappresentato in forma artistica ciò che solo la moderna scuola psicologica in psichiatria (Freud, Bleuler, Jung) ha stabilito con l'osservazione scientifica: che il contenuto delle allucinazioni costituisce non di rado l'espressione di complessi repressi nella sfera dell'inconscio»; N.N. Arsent'eva, *Dvojniki*, in F.M. Dostoevskij, *Sočinenija, pis'ma, dokumenty: Slovar'-spravočnik*, pod red. G.K. Šennikov, B.N. Tichomirov, Sankt Peterburg, Izdatel'stvo Puškinskij Dom, 2008, pp. 55-64: p. 61: «Goljadkin sta inconsciamente esplorando un nuovo ruolo sociale, che sogna in segreto. Consiste in questo la duplicità della sua natura, che in questo caso si manifesta in due stati psico-emozionali contrapposti: la gioia incontrollabile per un gioco riuscito e il terrore di essere riconosciuto»; I.I. Evlampiev, *Povest' «Dvojniki» i metafizika «dvojničestva» v tvorčestve F. Dostoevskogo*, in «Solov'evskie issledovanija», 2010, 2, 26, pp. 4-17: p. 15, secondo cui l'alternanza gioia-terrore è motivata dal fatto che «l'emancipazione [del personaggio] viene realizzata al di fuori della coscienza ordinaria, in forza di desideri inconsci, che, se intercettano la coscienza ordinaria, spaventano il loro proprietario».

individui dalle domande di senso fornendo loro surrogati e palliativi intellettuali. «Che cosa si deve fare? Come si deve vivere? Perché siamo qui? Che cosa dobbiamo essere e fare? Lo studio dei nessi storici e l'esigenza di risposte empiriche a questi *prokljatye voprisy* si fusero e divennero tutt'uno nella mente di Tolstoj»: <sup>57</sup> risposte che collidevano inevitabilmente con quell'atteggiamento di rassegnata ma a suo modo pacificata accettazione passiva della vita che, specialmente durante l'Ottocento, viene visto come la caratteristica principale dello spirito popolare russo. Un personaggio che incarna iconicamente questa contraddizione e che si accoda alla genealogia dei Čackij e dei Čulkaturin è il saggista-filosofo Sergej Ivanovič Koznyšev in *Anna Karenina* (1878), un intellettuale "professionista" con tratti da illuminista liberale, che però, persino agli occhi simpatetici del fratello Levin (portatore di qualità istintuali e valori russi tradizionali), appare affetto da quell'eccesso di *um* che si rovescia in carenza di slancio vitale, presentato quasi negli stessi identici termini in cui era stato descritto da Belinskij e poi da Turgenev nel suo discorso su Amleto.

Konstantin Levin guardava al fratello come a un uomo di immenso ingegno [*ogromnogo uma*] e cultura, nobile nel più alto senso della parola, e dotato della capacità di agire per il bene generale. Ma nel fondo dell'anima sua, quanto più invecchiava e più intimamente conosceva il fratello, tanto più spesso gli passava per la mente che questa capacità di agire per il bene generale, di cui egli si sentiva completamente privo, forse non era neppure una qualità ma, al contrario, una mancanza di qualcosa: una mancanza non di desideri e gusti nobili, onesti, buoni, ma di forza vitale, di ciò che si chiama cuore, di quell'anelito che, fra le innumerevoli strade che si presentano nella vita, spinge l'uomo a sceglierne una e a desiderare questa sola. Quanto più conosceva il fratello, tanto più notava che sia Sergej Ivanovic, sia molti altri che agivano per il bene generale, non erano portati a questo dal cuore, ma decidevano con la mente [*umom*] che comportarsi così era bene, e soltanto per questo si comportavano così.<sup>58</sup>

Ancora una volta, come nella quartina di Tjutčev, il "senno" non è un valore positivo ma una limitazione, un'alternativa impoverita

<sup>57</sup> I. Berlin, *Il riccio e la volpe*, in Id., *Il riccio e la volpe e altri saggi*, a cura di H. Hardy e A. Kelly, trad. it. di G. Forti, Milano, Adelphi, 1998, p. 83.

<sup>58</sup> L.N. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. it. di P. Zveteremich, Milano, Garzanti, 1981 pp. 244-245. Esattamente come i suoi progenitori letterari, Sergej Ivanovič attraverserà più avanti nel romanzo quel momento di destino, apparentemente inevitabile per un *lišnij čelovek*, che è il fallimento, per propria inettitudine, di un intreccio amoroso che sarebbe stato aperto al successo.

alla forma di comprensione dell'universo più profonda offerta dalla sfera irrazionale dell'intuito e dei sentimenti, che non solo non offre strumenti utili alla vita, ma addirittura li distrugge. «Sono sdraiato sul letto, supino, e non sto né bene né male. Ma ecco che comincio a chiedermi se sto bene così coricato, e mi sembra che qualcosa mi dia fastidio ai piedi»: è l'inizio del lungo sogno che chiude *La confessione* (1882), le cui tracce fantasmatiche si ritroveranno nella *povest'* dal significativo titolo gogoliano *Memorie di un pazzo* (1884), e che esplicita l'immagine dell'intellettuale come dannato senza pace, che distrugge la propria tranquillità e persino la propria capacità di vivere con l'ansia di avere risposte a domande che non dovrebbe farsi.<sup>59</sup> Non è difficile vedere dietro questa *impasse*, dove il bisogno viscerale di risposte sul senso della vita si scontra con il dolore che la loro ricerca infligge, l'archetipo biblico del peccato originale, che lega conoscenza e dannazione, e la attribuisce all'operato di una forza demoniaca.<sup>60</sup> Le domande di senso sono non a caso *prokljatye*, cioè 'maledette', 'dannate' nel senso dantesco del termine, contrapposte frontalmente alla divinità e alla fede, e incompatibili con essa. Non per niente uno dei più riflessivi protagonisti tolstojani, il principe Andrej Bolkonskij, porta su di sé le marche del diabolico:

Una nota di Tolstoj ci ricorda che, in origine, egli era «mefistofelico». Qualcosa dell'intelligenza del «signore delle mosche e dei topi» gli resta impresso fino alla morte: l'ironia, lo scherno, il disprezzo, il razionalismo spietato e corrosivo, con cui deride le frasi fatte e porta alla luce le verità minuziose, atroci e odiose, che Mefistofele predilige.

Mentre frequenta la casa di Nataša, dà l'impressione ai Rostov di «essere uno di un mondo straniero»: in realtà è uno straniero rispetto a qualsiasi ambiente, a qualsiasi città, a qualsiasi limitazione terrestre. Vive, parla, agisce, comanda, schernisce, come uno dei principi della terra: non porta nessuna delle stimmate dell'escluso; eppure la vita risiede ad una distanza invalicabile da lui.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> L.N. Tolstoj, *La confessione*, trad. it. di G. Pacini, Milano, Feltrinelli, 2010, soprattutto pp. 106-107.

<sup>60</sup> I risvolti teologici del discorso che lega la superbia del pensiero al diavolo sono innumerevoli e richiederebbero un approfondimento esteso all'intera storia della riflessione cristiana, ma una sintesi efficace delle moltissime questioni legate a questo tema si può trovare in G. Papini, *Il Diavolo. Appunti per una futura diabolologia*, Firenze, Vallecchi, 1969.

<sup>61</sup> P. Citati, *Tolstoj*, Milano, Adelphi, 2007, p. 119. Il riferimento alla connotazione "mefistofelica" di Andrej è a una riga dello schema riassuntivo di *Guerra e pace* presente tra i manoscritti di Tolstoj, che riporta: «K[niaz] Andrej mefistofel' <iz> Peterburga v armiju» («Il principe Andrei mefistofele da Pietroburgo all'esercito»), in L.N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij v devjanosta tomach*, Moskva, Gosudarstvennoe

Quando all'inizio di *Guerra e pace* l'iper-riflessivo Andrej entra nel salotto moscovita (perfettamente gribodoviano) della principessina Anna Šerer e osserva con «stanchezza annoiata»<sup>62</sup> la superficialità della conversazione generale, la sua è la condizione di un personaggio che si sente sfiorato dall'ombra lunga di Čackij e del *lišnij čelovek*, e che sta cercando di sfuggire dalla loro orbita trasformando il proprio eccesso intellettuale in azione militare (che più tardi diventerà azione politica e poi azione sentimentale). Ma è la sua stessa tendenza a indugiare sulle «verità minuziose, atroci e odiose, che Mefistofele predilige» a sabotare i suoi tentativi di reintegrare la propria esistenza "aliena" nel mondo degli altri esseri umani. Anche la sua è una parola eccedente, che gli altri non possono assorbire. Quando la sera prima della battaglia di Borodino viene raggiunto da Pierre e si lascia andare a una tirata sui destini della guerra, la conclusione anticlimatica del suo appassionato discorso è una constatazione di non-ascolto: «Ma tu stai dormendo». E subito dopo essersi separato bruscamente dall'amico, il suo pensiero torna per contrasto all'episodio di "afonia simbolica" di Nataša, la volta in cui non era riuscita a trovare le parole per esprimere la pienezza vitale di una sua esperienza di smarrimento nel bosco. Il segno di Andrej è il particolare arido, acuminato e tagliente che si contrappone al «globo vivo, oscillante, senza dimensioni precise»<sup>63</sup> della totalità, quello che apparirà a Pierre alla fine della sua sofferta prigionia in un momento di illuminazione metafisica. Una «verità» – parola fondamentale nel vocabolario di Tolstoj – che non può essere compresa *umom* ma solo umilmente intuita e accettata nel suo mistero. Andrej invece è, come Čackij, un contestatore, un individuo che tende a guardare al suo mondo diagonalmente, e che, come Tolstoj stesso, vive nella dimensione dell'*ostranenie*, dello straniamento che rivela l'arbitrarietà dell'ordine del mondo che gli altri, "i normali", considerano naturale e indiscutibile. Di fronte al paradosso inaccettabile di una «verità» – parola fondamentale nel vocabolario di Tolstoj – che non può essere compresa *umom* ma solo umilmente intuita e accettata nel suo mistero, i personaggi intellettuali tolstoiani si ribellano, falliscono nell'estendere la loro ribellione a chi li circonda, e alla fine si ripiegano

---

Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literaturny, 1935-1958, tom 13, *Vojna i mir. Cernovye redakcij i varianty*, p. 30.

<sup>62</sup> L.N. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. it. di P. Zveteremich, Milano, Garzanti, 1982, pp. 20-21: «Era evidente che tutte le persone presenti non solo gli erano note, ma lo avevano già a tal punto annoiato, che solo il vederli e ascoltarli lo annoiava terribilmente».

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 1599.

sul loro mondo cerebrale e solitario. Parallelamente, il loro autore si ripiega sulla propria scrittura e abbandona la mimesi per dare sfogo all'esercizio del pensiero razionale, *estraneo* alla sfera dell'imitazione degli atti e dei caratteri, nelle lunghe espansioni saggistiche che interrompono il romanzo, e alla fine lo sostituiscono letteralmente (gli epiloghi sia di *Guerra e pace* che di *Anna Karenina* sono composti da parole che si collocano quasi interamente fuori dal perimetro della rappresentazione). Anche in reazione alla mancata comprensione dell'esperimento estetico proposto da questa contaminazione di mimesi e saggismo, Tolstoj denuncerà più tardi apertamente il danno della ragione: chi si sforza di raggiungere la comprensione solo attraverso le interrogazioni forsennate dell'intelletto rischia di diventare un *sumasšedšij*, un "uscito di senno" (uno che *s-uma-sošel*, come paventava il personaggio della Chlestova nella commedia di Griboedov commentando la proliferazione degli istituti pedagogici). Accade al protagonista del racconto *Memorie di un pazzo* (1883), che porta significativamente lo stesso identico titolo (*Zapiski sumasšedšego*) della *povest'* di Gogol'. «Perché ero venuto qui? Dove dirigevo me stesso? Che cosa fuggo? Dove fuggo? [...] Chi mi aveva fatto? Dicono sia stato Iddio. Iddio... Pregare... mi ricordai. Non pregavo da molto tempo, una ventina d'anni, e non credevo a niente per quanto facessi le mie devozioni ogni anno per decenza»,<sup>64</sup> si dice il protagonista delle *Memorie*, riallacciando ancora una volta la connessione tra il doloroso rovello delle domande di senso, la condanna all'estraneità e allo spaesamento esistenziale, e la mancanza di fede.

Come ha notato Isaiah Berlin, dietro questa articolazione del problema da parte di Tolstoj c'è l'influsso della riflessione di Joseph de Maistre, esponente di un tipo di irrazionalismo religioso che rifiutava violentemente il mito illuminista del primato della ragione misuratrice e affermava la centralità, nella logica dell'universo, di tutto ciò che è incalcolabile e incomprendibile: uno strato di illeggibilità che mette un confine definitivo alla pretesa di conoscenza della mente umana, e che lascia la grazia divina come unico percorso verso la pacificazione con l'universo. La posizione di de Maistre, in cui Tolstoj ritrova (seppur con fondamentali differenze) una parte delle proprie convinzioni adulte, che hanno sostituito l'attrazione giovanile per il progressismo liberale occidentale, è quella dell'anti-Čackij per eccellenza: «un acuto scetticismo rispetto al metodo scientifico in quanto tale e di

<sup>64</sup> L.N. Tolstoj, *Memorie di un pazzo*, in Id., *Passolungo. Storia di un cavallo*, trad. it. C. Alvaro, Milano, SE, 2001, pp. 77-79.

una dichiarata diffidenza verso tutto ciò che sapeva di liberalismo, positivismo, razionalismo, verso tutte quelle forme di secolarismo intellettuale che allora avevano corso nell'Occidente europeo». <sup>65</sup> L'esplorazione di questo tema, che Tolstoj inserisce nella complessa conversazione filosofico-esistenziale intrecciata alle parti mimetiche dei suoi romanzi, produce una coppia di figure speculari: da un lato il razionalista logorroico e povero di «cuore», che si angoschia su domande esistenziali e accarezza pericolosamente il regno demoniaco rischiando di diventare *sumasšedšij*, dall'altro l'asceta quasi muto e in odore di santità che ha rinunciato interamente all'uso della ragione e si affida all'illuminazione misteriosa della preghiera, ovvero lo *jurodivyj*.

Nella storia della cultura russa, la parola *jurodivyj*, o "folle in Cristo", identifica quel tipo di individuo che, per via di disturbi mentali o di condotte spirituali estreme, vive al di fuori dalle convenzioni sociali ed è mantenuto dalla comunità, che gli riconosce un superiore contatto con il divino (soprattutto nel caso di soggetti con sintomi che si collegano alla tradizione del misticismo, come l'epilessia o le sindromi convulsive). <sup>66</sup> Nel corso dell'Ottocento, mentre la loro presenza declina nel mondo reale, il loro ruolo aumenta nel campo simbolico e specificamente letterario, dove si cristallizza «la funzione sociale della *jurodstvo* come fatto specificamente cristiano – di denuncia della vanità del mondo», i cui portatori sono «simboli di una particolare cultura religiosa – tipicamente russa, ortodossa». <sup>67</sup> Questa funzione simbolica, dietro la quale si depositano anche motivi storici legati alla memoria delle riforme settecentesche sul trattamento delle persone con disturbi mentali, che rimuove l'elemento sacrale dalle figure degli *jurodivye* e li ricategorizza come pazienti psichiatrici, <sup>68</sup> viene coinvolta

<sup>65</sup> I. Berlin, *Il riccio e la volpe* cit., p. 130.

<sup>66</sup> *Jurodivye*, in *Bol'soj Encicpedičeskij Slovar'*, Moskva, Sovetskaja Enciklopedija, pod red. A.M. Prochorov, 1991, tom 2: «asceti che, nell'opinione dei credenti, avevano il dono della divinazione. Alcuni di loro fingevano di essere pazzi, altri soffrivano di disturbi mentali. Denunciavano coraggiosamente gli zar, i nobili e gli altri. Nel popolo erano venerati come santi. Alcuni sono stati santificati dalla Chiesa Russa Ortodossa».

<sup>67</sup> I.V. Motejunajte, *Obraz jurodivogo Griši kak snak rucckoj pravoslavnoj kultury v povesti L.N. Tolstogo «Detstvo»*, in «Slavjanskij al'manach», 2000, pp. 293-298: p. 297.

<sup>68</sup> S.A. Ivanov, *Blažennye pochaby. Kvl'turnaja istorija jurodstva*, Moskva, Jazyki Slavjanskich Kul'tur, 2005, p. 323: «Verso la fine del XVII secolo cominciarono a essere fondate cliniche per malati di mente, il che rese progressivamente più tranquillo l'atteggiamento verso lo *jurodivyj*. [...] Ogni amante della libertà in Russia evocava la *jurodstvo* come un simbolo di libertà illimitata. Ma nella vita reale questa tradizione stava già morendo, e quando nel 1839 il marchese de Custine disse della Russia: "Qui ogni rivolta sembra legittima, persino la rivolta contro la ragione" – non c'era già più nessuno che potesse rispondere. Tuttavia, l'innocua *jurodstvo* ha



nel discorso sulla ragione come incarnazione della polarità opposta rispetto a quella dell'individuo *umnyj*, occidentalista e ateo. Quando Tolstoj la riprende per la prima volta, creando l'iconico personaggio di Griša in *Infanzia* (1852), che il protagonista bambino vede cadere in una sorta di *trance* estatica durante la preghiera rimanendone profondamente impressionato,<sup>69</sup> il suo ruolo «è legato l'ingresso nella coscienza dell'eroe delle verità tradizionali, soprattutto quelle spirituali», contrapposte frontalmente al mondo dei giovani intellettuali progressisti e atei di metà secolo in cui Nikolen'ka, proiezione semiautobiografica dell'autore, si riconosce.<sup>70</sup> Tolstoj contribuisce così a configurare uno scenario in cui l'uso funzionale della ragione è ridotto a uno stretto margine di equilibrio affiancato da due follie contrapposte, quella divina dello *jurodivjy* che rifiuta l'*um* e quella demoniaca del *sumasšedšij* che lo sforza fino a perderlo.<sup>71</sup>

### III. Pensare troppo: i diavoli della conoscenza e un problema di genere letterario (uno sguardo sul fantastico)

Il percorso di graduale contrazione della nebulosa di motivi simbolici composta dall'intellettuale, dall'estraneo, dalla malattia

---

lasciato un segno sulla vita quotidiana russa dell'intero XIX secolo».

<sup>69</sup> L.N. Tolstoj, *Infanzia*, in Id., *Romanzi. I. Infanzia. Adolescenza. Giovinezza. Resurrezione*, trad. it. di L. Pacini Savoj e M.B. Luporini, Milano, Bur, 2010, p. 522.

<sup>70</sup> I.V. Motejunajte, *Obraz jurodivogo Griši* cit., p. 298: «Tutto ciò che è legato al complesso del *comme il faut*, alla vita mondana e universitaria, nella trilogia di Tolstoj è alienato dalla religione. [...] Il senso della figura di Griša in questa scena consiste nel risveglio in Nikolen'ka del sentimento religioso. Il suo significato per la formazione del mondo emotivo e spirituale del protagonista si riversa nell'evoluzione ulteriore del tema: i motivi della commozione e delle lacrime nei momenti di illuminazione spirituale di Nikolen'ka adolescente e studente riportano il lettore all'episodio del bambino che spiava lo *jurodivjy* in preghiera, benché il fatto non venga più rievocato da nessuna parte» (p. 295). Una funzione corrispondente è quella che lo *jurodivjy* Platon Karataev svolge rispetto all'evoluzione di Pierre in *Guerra e pace*.

<sup>71</sup> Questa contrapposizione non deve però cancellare l'ambiguità che contamina alcune figure di *jurodivye* nella scrittura dello stesso Tolstoj. Padre Sergij, ad esempio, asceta che ha rinnegato la propria vita e si avvicinato all'identità di *jurodivjy*, riesce a resistere alla tentazione del diavolo Belial quando gli si presenta sotto forma di donna provocante, ma cede quando gli si presenta nelle vesti della giovane «nevrastenica» e «debole di mente» Mar'ja, che è stata condotta da lui nella speranza di farla guarire miracolosamente la malattia mentale che la affligge (L.N. Tolstoj, *Padre Sergij*, trad. it. di I. Sibaldi, Milano, Feltrinelli, 2014). Lo stesso si può dire per lo Smerdjakov dei *Fratelli Karamazov*, nato dallo stupro blasfemo della *jurodivaja* (e in quanto tale "santa") Smerdjaščiča, che ha dei tratti tipici del folle in Cristo (specialmente l'epilessia) ma nella sua ossessione di leggere e commentare la Bibbia in modi che mettono in discussione la dottrina ortodossa rivela anche i caratteri dell'intellettuale demoniaco.

mentale e dalla contaminazione mefistofelica arriva a un punto di collasso epocale nel 1880, quando tutte queste figure collidono inaspettatamente e nel panorama del romanzo russo compare una delle scene più memorabili della storia della letteratura: il dialogo tra Ivan Karamazov e il diavolo. Osservata retrospettivamente a partire da questa scena, si ha l'impressione che tutta l'opera di Dostoevskij sia stata una preparazione a questo momento: il delirio di Goljadkin, il *čelovek bol'noj* ('uomo malato') del sottosuolo,<sup>72</sup> la febbre cerebrale di Raskol'nikov, l'epilessia di Myškin, le allucinazioni demoniache di Stavrogin, formano la lunga rincorsa di un repertorio psicopatologico che si inoltra sempre di più nel campo della metafisica. Il repertorio dostoevskijano è sistematico fino alla compulsione nel rappresentare i propri personaggi pensatori come individui sconfinanti, sopraffatti da una curiosità intellettuale che non possono controllare e che li travolge fino a tramutarsi in infermità fisica, rigorosamente atea e anzi apertamente anti-religiosa.<sup>73</sup> Le loro esistenze sembrano sempre colte un attimo prima di sciogliersi in totali astrazioni, a un passo dal "trasumanare" nelle idee che li dominano<sup>74</sup> e che corrono come una scarica elettrica lungo il micidiale asse che lega intelletto, passioni violente e inconscio, lasciando la fede, il senso morale, l'accettazione del reale e i sentimenti di pietà umana interamente fuori dalla formula vitale di questi individui.<sup>75</sup>

<sup>72</sup> L'incipit delle *Memorie dal sottosuolo* è giocato sulla triade di caratteri che il protagonista si autoattribuisce, in una ripetizione con variazione che sembra voler alludere, fin dalla prima riga, a un'identità ambiguamente "una e trina" di questo personaggio catacombale: «Ja čelovek bol'noj... Ja zloj čelovek. Neprivlekatel'nyk ja čelovek» (F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpolja*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Leningrad, Izdatel'stvo Nauka, 1973, tom 4, *Povesti i rasskazy 1862-1866*, p. 99), «Io sono un uomo malato... Un uomo cattivo, sono. Un brutto uomo, sono io» (F.M. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, trad. it. di P. Nori, Roma, Voland, 2012, p. 7).

<sup>73</sup> R. Girard, *Dostoevskij dal doppio all'unità*, trad. it. di R. Rossi, Milano, SE, 2005, p. 63: «La religione di Dostoevskij, a quest'epoca [dell'*Idiota* e dei *Demoni*], non è che una reazione violenta contro l'influenza di Belinskij, un rifiuto dell'ateismo intellettuale che imperversa fra l'*intelligencija* russa».

<sup>74</sup> W.M. Todd, *Il contrappunto russo*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001-2003, vol. 3, *Storia e geografia*, p. 417: «I personaggi di Dostoevskij incarnano le loro idee [...]. Le idee (nichilismo, capitalismo, nazionalismo) diventano così inseparabili dai personaggi che le pensano (e sentono, e vivono): la cosa più difficile, per un personaggio dostoevskijano, è appunto rinunciare alla propria idea – per quanto micidiali, per sé e per gli altri, possano essere le azioni cui essa ha dato origine.

<sup>75</sup> Vd. A. Gide, *Postfazione*, in F.M. Dostoevskij, *Il sosia* cit., pp. 173-174:

Quando Ivan Karamazov viene nominato per la prima volta nel capitolo dedicato agli antefatti della vicenda principale, la sua è immediatamente presentata come l'identità di un uomo-parola, descritto come «un adolescente tetro e chiuso in se stesso» con «un'attitudine allo studio brillante e fuori dal comune» e delle «capacità geniali», che riesce fin da molto giovane a diventare un popolare giornalista dallo stile «arguto» e al termine dell'università «si accingeva a partire per l'estero».<sup>76</sup> La sua sovrapposizione con l'archetipo del giovane *umnyj* di Griboedov è perfetta e altrettanto esplicita di quella del fratello Aleša con l'archetipo contrapposto («chiunque, non appena lo conosceva un pochino, si convinceva subito [...] che egli era senz'ombra di dubbio uno di quei giovani, una specie di *jurodivjyj*»),<sup>77</sup> e tocca il culmine nel lungo capitolo dedicato alla *Leggenda del Grande Inquisitore*, l'opera letterario-teologica ideata da Ivan. Qui il contrasto tra la violenta eloquenza espositiva dell'Inquisitore e il silenzio di Gesù, che riproduce quello tra l'infervorato Ivan e Aleša, segue ancora una volta il binario della contrapposizione tra un'intelligenza ferrea, logorroica e priva di fede e un'identità silenziosa e devota che rinuncia al confronto dialettico in quanto vi riconosce i segni del male.<sup>78</sup> La parabola di Ivan è una progressiva discesa verso il demoniaco, sospinta dal motore in continua, incontrollata accelerazione del pensiero che si vuole misurare con le ragioni sovraumane dell'universo (tra cui lo scandalo della teodicea che giustifica il male del mondo e la sofferenza degli innocenti). Nell'ultima parte del romanzo, l'eccesso di pensiero, la pazzia, l'estraneità e l'apparizione-metamorfosi demoniaca sono ormai fusi in un unico macro-tema:

Quella sera egli era per l'appunto alla vigilia di un accesso di febbre cerebrale [...]. E così ora stava seduto, rendendosi quasi conto egli stesso di delirare e, come ho già detto, fissava ostinatamente qualcosa

«Dostoevskij pare distinguere nella personalità umana [...] tre strati: la regione della speculazione intellettuale, la regione delle passioni, intermediaria tra la prima e la regione profonda non lambita dal moto delle passioni. [...] Più spesso, dal pensiero all'azione la passione deve servire da intermediario. Noi vedremo, nondimeno, nei romanzi di Dostoevskij l'elemento intellettuale entrare talvolta in contatto con la regione profonda».

<sup>76</sup> F.M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, trad. it. di N. Cicognini e P. Cotta, Milano, Mondadori, 2005, pp. 15-16.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>78</sup> Sulla complessità della *Leggenda*, ovviamente, si sono accumulate oltre un secolo di interpretazioni a partire dal famoso saggio di Vasilij Rozanov, *La leggenda del Grande Inquisitore* (1891): vd. *Il Grande Inquisitore. Interpretazioni nel pensiero russo*, a cura di D. Steila, Torino, Accademia University Press, 2015.

sul divano accanto alla parete opposta. Là tutt'a un tratto comparve un tale seduto, e sa Dio come ci era arrivato dato che quando Ivan Fedorovič era entrato nella stanza, al ritorno dalla casa di Smerdjakov, quel tale ancora non c'era. Era un signore o, per meglio dire, un gentleman russo, il tipo diffuso di *gentleman* russo, non più giovane, "qui frisait la ciquantaine", come dicono i francesi, con i capelli scuri, abbastanza lunghi e folti, appena brizzolati, come pure la barbetta tagliata a punta. Indossava una giacca marrone, evidentemente di ottima sartoria, ma piuttosto logora, cucita già un tre anni prima e ormai non più alla moda, di quelle che non si portavano più già da un paio d'anni nella buona società. La biancheria, la lunga cravatta a mo' di sciarpa, tutto si confaceva appunto a un gentleman elegante, ma la camicia, a guardarla da vicino, era sporchina e la larga sciarpa molto logora. I pantaloni a scacchi dell'ospite gli stavano benissimo ma erano, di nuovo, troppo chiari e un po' troppo stretti, come non si portano ormai più, e così pure il bianco cappello floscio, di morbido feltro, che l'ospite aveva con sé, ma che era già fin troppo fuori di stagione.<sup>79</sup>

Ancora una volta, eccesso di pensiero, pazzia e apertura al demoniaco coincidono: Ivan non rifiuta Dio perché è ateo, ma perché le sue riflessioni lo hanno portato a un punto in cui gli è razionalmente impossibile far coesistere l'idea di Dio con la realtà del mondo, e non evoca il diavolo perché è malvagio o peccatore, ma perché è un pensatore che mette in discussione le verità offerte dalla sua cultura e cerca di fratturare quell'ambiente *svoe* che, come il salotto di Griboedov, non può conoscere né accettare la propria relatività.

Il diavolo che appare a Ivan delirante e che, accondiscendendo bonariamente ai suoi tentativi di razionalizzazione, si autodenuncia come allucinazione nata dalla febbre (pur mettendo continuamente in crisi questa spiegazione),<sup>80</sup> porta tutti i segni dell'intellettuale e dell'estraneo. Il suo modo di parlare è pieno di finezze retoriche, arguto proprio come gli articoli giornalistici che Ivan scriveva da giovane, capace di sezionare microscopicamente una questione esponendone tutte le contraddizioni reali o possibili. Prima ancora di apparire, la sua presenza è introdotta, secondo una delle caratteristiche del perturbante freudiano,<sup>81</sup> come quella di un'entità inanimata che però

<sup>79</sup> F.M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* cit., p. 877.

<sup>80</sup> Il ricorso al sogno o al delirio è una delle strategie di spiegazione razionale di un fenomeno apparentemente soprannaturale elencate da Todorov nella sua illustrazione del «fantastico strano»: vd. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2022, pp. 48-50.

<sup>81</sup> S. Freud, *Il perturbante*, trad. it. di S. Daniele, in Id., *Opere*, a cura di C. Musatti, Torino, Boringhieri, 1977, vol. 9, *L'Io e l'Es e altri scritti*, pp. 81-118, che fa riferimento all'esplorazione del concetto di *unheimlich* fatta dallo psicologo Ernst Jentsch,

appare sinistramente viva («c'era qualcosa, qualche oggetto [*kakoj-to predmet*], là, che lo irritava, lo inquietava, che lo torturava»)<sup>82</sup> I segni distintivi della sua immagine umana sono immediatamente identificati da formule straniere (*gentleman*, “*qui frisait la cinquante*”), è vestito alla occidentale e tutti i pezzi del suo abbigliamento hanno qualcosa di impercettibilmente sbagliato, come se fossero quelli di un impostore, di qualcuno che sta cercando di spacciarsi per membro di una realtà di cui però, da estraneo-alieno, gli sfuggono le sottigliezze. Il dettaglio sartoriale dei *klètčatye pantalony*,<sup>83</sup> cioè i pantaloni a quadri o a scacchi o tartan, esplosi nella moda europea a partire dagli anni Quaranta del secolo come segno, tipicamente esibito dalle persone di orientamento liberale, di vicinanza alla causa dell'indipendenza scozzese e poi di rifiuto generale delle autorità politiche e religiose tradizionali,<sup>84</sup>

---

secondo cui fra le cause del perturbante c'è «il dubbio circa l'effettiva animazione di un essere apparentemente vivo e, al contrario, il dubbio se un oggetto privo di vita non sia in qualche modo animato» (E. Jentsch, *Sulla psicologia dell'«Unheimliche»*, a cura di G. Goggi, in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani et al., Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 399-410: p. 404. Vale la pena ricordare che il capitolo «Il diavolo. L'incubo di Ivan Fedorovič» dei Fratelli Karamazov contiene numerosi aspetti comuni con il racconto di E.T.A. Hoffmann *L'uomo della sabbia*, su cui si basa il saggio di Freud.

<sup>82</sup> F.M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* cit., p. 876.

<sup>83</sup> Da notare che la parola russa comune per indicare i pantaloni è *brjuki*, ma Dostoevskij sceglie qui il calco *pantalony*, ripreso dall'inglese e dal francese.

<sup>84</sup> Nei decenni centrali dell'Ottocento, i pantaloni di tartan sono un elemento di vestiario che arriva ad avere una riconoscibilità ideologica simile a quella che oggi hanno gli indumenti arcobaleno. Introdotti nei regimi scozzesi durante la rivolta giacobita del 1745, erano stati banditi con decreto reale su tutto il territorio dell'impero britannico fino al 1782, per poi divenire popolarissimi grazie al processo di pacificazione iniziato da Giorgio IV nel 1822 (J.A.C. Stevenson, I. Macleod, *Scooroot: A Dictionary of Scots Words and Phrases in Current Use*, London, Bloomsbury, 1989, p. 47) e soprattutto al successo delle opere di Walter Scott («Tartan fabrics were very fashionable in the 1840s, thanks partly to the continuing popularity of Walter Scott's historical novels, set in Scotland»: scheda dell'articolo T.169-1959, *Dress, designer unknown*, about 1845, Victoria and Albert Museum, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/history-of-fashion-1840-1900/>). I pantaloni di tartan diventano particolarmente associati agli atteggiamenti liberali, progressisti e “illuministi” grazie alla figura del celebre avvocato scozzese Henry Brougham (1778-1868), che in un certo senso è l'incarnazione dell'intellettuale occidentale tipo a cui Čackij e i suoi eredi sono, più o meno seriamente, ispirati. Cofondatore dello University College London e nel 1802 dell'«Edinburgh Review», promotore di riforme del Sistema educativo e animatore della Society for the Diffusion of Useful Knowledge, il cui abbigliamento eccentrico era diventato famoso in tutto il continente per via dell'enorme quantità di vignette satiriche pubblicate dai giornali più o meno conservatori dell'epoca: «he was depicted in cartoons and satirical poems. [...] He often wore black and white

diventa il micro-elemento che sintetizza in un unico punto l'alterità distruttiva del diavolo-intellettuale che cerca di insinuare nella "santa" Russia la malattia della ragione atea occidentale. Non a caso era *kletčatij* anche la coperta dello scrittore Karmasinov nei *Demoni* (personaggio che incarna il cosmopolitismo e parla non a caso di «bruciare il manoscritto»,<sup>85</sup> proprio come farà il Maestro di Bulgakov), nonché lo scialle «comprato a Ginevra» di Varvara Petrovna,<sup>86</sup> la madre di Stavrogin, spirito demoniaco della vicenda e incarnazione del male morale assoluto); sono *kletčatye* i pantaloni che Mandel'stam attribuisce a Dombey nella poesia *Dombey i syn* del 1914, che immagina un finale alternativo al romanzo di Dickens (dove Dombey è per molti versi una figura demoniaca);<sup>87</sup> sono tradotti in russo come *kletčatye* anche i pantaloni di Settembrini della Montagna incantata («portava la giacca pesante coi larghi risvolti e il colletto rovesciato, un po' liso, nonché i calzoni a quadretti»)<sup>88</sup> e la giacca del diavolo nel *Doctor Faustus* di Mann («Sopra una camicia a maglia a righe trasversali porta una giacca a quadretti, con le maniche troppo corte».<sup>89</sup> Ma forse più notoriamente di ogni altra occorrenza è *kletčatyj* l'identità stessa del diavolo Voland del *Maestro e Margherita*: un «tipo a scacchi» che i personaggi identificano immediatamente come «straniero» («“Toh, un tedesco” – pensò Berlioz. “Toh, un inglese”. – pensò Bezdomnyj»)<sup>90</sup> e che ricalca quelle stesse caratteristiche di logoro-perturbante del

---

chequered trousers, which became known as “broughams” [...]. After the founding of “Punch” in 1841, Brougham featured in almost every number, depicted as madly ambitious and always wearing his checked trousers» (*Brougham, Henry*, in «UCL Bloomsbury Project», 13 April 2011, [https://www.ucl.ac.uk/bloomsbury-project/articles/individuals/brougham\\_henry.htm](https://www.ucl.ac.uk/bloomsbury-project/articles/individuals/brougham_henry.htm), ultimo accesso: 28/4/2023).

<sup>85</sup> F.M. Dostoevskij, *I demoni*, trad. it. di R. Kufferle, Milano, Mondadori, 1987, p. 376.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>87</sup> O. Mandel'stam, *Dombey e figlio*, in Id., *Poesie (parte II)*, a cura di G. Zappi, in «Slavia», 4, 2007, pp. 3-82: p. 6: «e i pantaloni a scacchi / piangendo a dirotto, abbraccia la figlia».

<sup>88</sup> T. Mann, *La montagna incantata*, trad. it. di E. Pocar, Milano, Corbaccio, 2011, p. 179.

<sup>89</sup> T. Mann, *Doctor Faustus*, La giacca con le maniche troppo corte rimanda a un altro personaggio della stessa opera, il poeta fallito Rüdiger Schildknapp, che «portava tutti i giorni calzoni a sbuffo quadrettati e già alquanto sciupati, calzettoni di lana, scarpe gialle rustiche, la camicia di lino grossolana dal colletto aperto e, sopra questa, una giacca qualunque, d'un colore diventato indefinibile e con le maniche troppo corte».

<sup>90</sup> M.A. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, trad. it. di C. Zonghetti, Rimini, Guaraldi, 1995, edizione digitale.

diavolo *gentleman* di Dostoevskij, tra cui la biancheria non pulita che emerge in modo disturbante tra i vestiti: «pantaloni a scacchi tirati su fino a lasciar vedere dei calzini bianchi e sporchi»<sup>91</sup> (i pantaloni a scacchi come identificativi del personaggio ricorrono diciotto volte in tutto il romanzo). Non sorprende a questo punto segnalare che Voland appare dal nulla mentre il poeta Bezdomnyj (anche lui Ivan) e il caporedattore Berlioz stanno avendo un'animata discussione intellettuale sull'ateismo, e che subito dopo il loro incontro e la morte di Berlioz, Bezdomnyj impazzirà e sarà ricoverato in un ospedale psichiatrico.

Nonostante le somiglianze fisiche tra il diavolo di Ivan Karamazov e Voland, c'è però un'importante differenza tra le due opere: se Dostoevskij tormenta il suo personaggio con il sospetto che l'apparizione sia reale, ma poi, pur lasciando uno strato irrisolto di ambiguità, sembra attribuirlo al suo stato allucinatorio (lo conferma non solo come narratore, insistendo sugli stati patologici di Ivan, ma anche come autore, sfruttando gli elementi paratestuali come il titolo del capitolo, dove l'apparizione del diavolo è rubricata sotto la parola *košmar*, 'incubo'), Bulgakov fa entrare il suo diavolo in scena nel mondo reale. C'è stata una frattura nella parete del realismo.

Ancora nel 1894, quando Anton Čechov compone quell'omaggio implicito al tipo filosofico di Ivan Karamazov che è *Il monaco nero*, il contatto con il demoniaco è ancora ambiguamente legato all'allucinazione, tanto che la *povest'* inizia, significativamente, con la frase «per l'eccessivo lavoro il professor Andrej Vasil'evič Kovrin s'era ammalato di nervi»,<sup>92</sup> che colloca l'intera vicenda dentro il perimetro di quel dubbio interpretativo che esclude il soprannaturale con la motivazione onirica. Quando Bulgakov scrive *Il Maestro e Margherita*, quest'ultima linea di difesa di una spiegazione del diavolo che rientri nei confini del realismo – inteso nei termini del «principio di scostamento minimo» per cui supponiamo che le leggi del mondo rappresentato coincidano con le leggi del nostro mondo di lettori<sup>93</sup> – è ormai caduta,

<sup>91</sup> *Ivi.*

<sup>92</sup> A.P. Čechov, *Racconti*, trad. it. di E. Lo Gatto, Milano, Garzanti, 2004, vol. 1, p. 709. Anche Kovrin è un uomo condannato alla parola eccedente, e quando alla fine della *povest'* tenta simbolicamente di liberarsi del suo eccesso di linguaggio, la lettera che ha strappato a pezzi e gettato dalla finestra viene riportata dentro da una folata di vento.

<sup>93</sup> Vd. M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991; cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

e tutti gli elementi del mosaico simbolico composto dall'intellettuale ossessivo, dall'elemento alieno, dalla pazzia e dal demoniaco si trovano su un piano di parità: Voland è il risultato dell'atto evocativo di massa compiuto da intellettuali come Bezdomyj e il Maestro, ma una volta apparso è altrettanto reale degli altri personaggi. Siamo in un regime di fantastico che non accetta più di essere risolto con strategie razionalizzanti,<sup>94</sup> ed è rivelatorio in questo senso che durante la stesura della seconda redazione Bulgakov stesso indichi il genere della sua opera come «fantastičeskij roman», 'romanzo fantastico'.<sup>95</sup> A questa altezza del resto Bulgakov aveva già composto storie pienamente fantastiche, in cui un destino grottesco-demoniaco si scatena per via di un'oltranza del pensiero, in questo caso scientifico: le due *povest'* del 1925 *Cuore di cane* e *Le uova fatali*, incentrate su figure di scienziati pazzi che riprendono il paradigma frankeinsteiniano.<sup>96</sup> Ma lo slittamento del genere letterario che Bulgakov realizza non è semplicemente spiegabile come un effetto di un certo ritorno del gusto fantastico e dei topoi dell'irrazionalismo gotico e romantico nel Novecento, simile a quello che negli stessi anni anima le storie di conoscenza diabolica di H.P. Lovecraft.<sup>97</sup>

<sup>94</sup> Vd. T. Todorov, *La letteratura fantastica* cit.

<sup>95</sup> «Il genere è definito dall'autore stesso come "romanzo fantastico" – così è scritto in cima al foglio con l'elenco dei possibili titoli: "Il Gran Cancelliere. Satana. Eccomi qui. Cappello di piume. Il teologo nero. Egli è apparso. Il ferro di cavallo dello straniero". Tutte queste varianti del titolo sembrano indicare inizialmente Voland come protagonista» (G.A. Lesskis, *Poslednij roman Bulgakova*, in M.A. Bulgakov, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1990, p. 609). Questa indicazione è forse anche come omaggio alla *Sinfonia fantastica* (1830) di Hector Berlioz, di cui uno dei personaggi della prima scena porta il nome, e che culmina nella scena di un sabba di streghe.

<sup>96</sup> N. Dame, *Why is Sharikov dead? The fate of "the Soviet Frankenstein" in Bulgakov's «A Dog's Heart»*, in «Revue Canadienne des Slavistes», 61, 2019.

<sup>97</sup> Nel quale si trova un trattamento del tema, e specialmente dell'ignoranza come fonte di pace esistenziale, non dissimile da quello che percorre la letteratura russa, ad esempio nell'incipit del racconto *Il richiamo di Cthulhu* (1926) «Penso che la cosa più misericordiosa al mondo sia l'incapacità della mente umana di mettere in relazione i suoi molti contenuti. Viviamo su una placida isola d'ignoranza in mezzo a neri mari d'infinito e non era previsto che ce ne spingessimo troppo lontano. Le sicenze, che finora hanno proseguito ognuna per la sua strada, non ci hanno arrecato troppo danno: ma la ricomposizione del quadro d'insieme ci aprirà, un giorno, visioni così terrificanti della realtà e del posto che noi occupiamo in essa, che o impazziremo per la rivelazione o fuggiremo dalla luce mortale nella pace e nella sicurezza di una nuova età oscura» (H.P. Lovecraft, *Il richiamo di Cthulhu*, in Id., *Tutti i racconti*, a cura di G. Lippi, Milano, Mondadori, 2015, p. 322). Una simile contrapposizione tra l'intelligenza e la mancanza di umanità in ambito anglosassone si trova anche



Se si ripercorre il secolo di letteratura russa che tocca il problema dell'*um* come fonte di estraneità, follia e accesso demoniaco, colpisce la ricorrenza di alcune strategie formali che sembrano mostrare una sorta di legame di necessità estetica con il tema. Gli interminabili e febbrili discorsi di Ivan Karamazov sono il culmine non soltanto del ben noto dialogismo dostoevskijano<sup>98</sup> e dello «spirito drammaturgico»<sup>99</sup> che dà forma allo stile di questo autore, ma anche di quella lunga tradizione di confessioni e deliri monologanti che caratterizza i pazzi e i *lišnie človeki* dei decenni precedenti, riversata non a caso negli stili del *memoir* (*zapiski*)<sup>100</sup> e del diario (*dnevnik*): una catena che va da Popriščin (*Zapiski sumasšedšego*) e Čulkaturin (*Dnevnik lišnego človeka*) fino all'uomo del sottosuolo (*Zapiski iz podpol'ja*).<sup>101</sup> Questa tendenza alla dissertazione e allo sminuzzamento amletico delle questioni porta il segno del saggismo, inteso nel senso di espressione discorsiva che esonda dagli argini della struttura mimetica della narrazione e ingloba nel corpo del racconto una dimensione linguistica altra, estranea.

Non è un dato nuovo che Tolstoj e Dostoevskij, nelle loro vaste differenze, condividano l'idea che la rappresentazione mimetica sia incompleta a meno che i suoi fili non siano inestricabilmente intessuti con quelli dello sforzo riflessivo rivolto all'interrogazione della realtà. Rispetto al saggismo esplicito tolstojano, che riversa direttamente la propria voce sulla pagina per esporre teorie sulla storia e sulla

---

nel romanzo di fantascienza *Flowers for Algernon* di Daniel Keyes, in cui il gesto prometeico dell'appropriazione di doti intellettive sovraumane (innestate attraverso un'operazione chirurgica sulla mente di un protagonista affetto da sottosviluppo cognitivo) si rovescia in una degradazione dell'uomo ad animale.

<sup>98</sup> Il riferimento è ovviamente a M.M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2002, ma cfr. anche R. Girard, *Dostoevskij dal doppio all'unità* cit., e Id., *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. di L. Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 2002.

<sup>99</sup> G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, trad. it. di C. Moroni, Milano, Garzanti, 2005, pp. 139-145: «La sensibilità di Dostoevskij, le forme della sua immaginazione, e le sue strategie linguistiche sono pervase dallo spirito drammaturgico in modo più imponente rispetto a quelle di qualsiasi altro scrittore del suo livello. [...] I dialoghi culminano in gesti; tutti gli elementi superflui della narrazione sono eliminati in modo da rendere il conflitto tra i personaggi il più possibile spoglio ed esemplare».

<sup>100</sup> Il termine *zapiski* letteralmente indica gli 'appunti' o le 'note', e rispetto al genere del diario condivide con il genere del *memoir* l'elemento di ricostruzione retrospettiva degli eventi autobiografici o semiautobiografici.

<sup>101</sup> In una certa misura si potrebbe includere in questa genealogia anche il Nikolen'ka della trilogia tolstojana *Infanzia, Adolescenza, Giovinezza*, che però compie un percorso più sfumato usa la voce autobiografica-memorale in un modo che coincide solo parzialmente con gli altri.

natura degli esseri umani, il saggismo di Dostoevskij è drammatizzato e attribuito ai personaggi-idea che sono posseduti da un impulso a vocalizzare se stessi fino allo sfinimento (o alla morte). Ma benché i loro discorsi siano intrecciati a un punto di vista soggettivo e spesso a un'emozione incontrollata, i loro argomenti hanno la coerenza e la tenuta di dissertazioni filosofiche, teologiche, sociologiche: quello che i protagonisti dostoevskijani dicono dentro i romanzi è, in teoria, perfettamente in grado di interloquire con il discorso saggistico che affronta gli stessi temi al di fuori dei romanzi, nel mondo dell'autore e dei lettori. Contestualizzato come si contestualizza qualunque saggio, potrebbe essere bibliografia. Non è accidentale che molti dei personaggi di questa famiglia di *umnye ljudi* siano saggisti a loro volta, o scrittori di qualche tipo: c'è un legame diretto tra la loro oltranza intellettuale e la rottura del tessuto mimetico che si squarcia per fare posto a lunghe tirate riflessive su questioni di ordine generale, valide al di là dello specifico mondo narrativo in cui sono incastonate. Si può avanzare l'ipotesi che, quando la catena di traumi storici della Guerra mondiale e poi della Rivoluzione d'Ottobre recide il secondo decennio del Novecento dal secolo precedente, quella stessa oltranza intellettuale che prima squarciava soltanto la catena degli eventi narrativi, sospesi a favore di inserti riflessivi, ora squarcia l'intero apparato del realismo e fa penetrare il soprannaturale. La parola eccedente dell'intellettuale diventa eccedente rispetto alla realtà, e per trovare uno spazio di sfogo al suo eccesso di pensiero occorre che la parete del «principio di scostamento minimo» si apra, lasciando entrare sulla pagina un mondo possibile diverso da quello dei lettori, sul quale il rovello intellettuale mefistofelico dei personaggi (e degli autori) possa scatenare le proprie congetture. È forse qui il confine e il punto di articolazione tra la tradizione del saggismo narrativo ottocentesco e quel particolare saggismo narrativo novecentesco che trova posto nel genere fantascientifico e nella *speculative fiction*, intesi come «an imaginative framework alternative to the author's empirical environment»: <sup>102</sup> scenari in cui, rispetto al mondo reale, una certa regola o condizione viene aggiunta, tolta o modificata, offrendo l'occasione per una riflessione di portata universale che, partendo da quella realtà alterata, si riflette indietro sulla realtà di chi legge.

<sup>102</sup> D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press, 1979, p. 7. Cfr. la definizione di *speculative fiction* come macro-genere in M. Oziewicz, *Speculative Fiction*, in «Oxford Research Encyclopedia of Literature», 29 March 2017: «a super category for all genres that deliberately depart from imitating "consensus reality" of everyday experience».

È forse da questa lunga parentela che Evgenij Zamjatin, costruendo il totalitarismo distopico del suo *Noi* (1921, ma pubblicato in Russia soltanto nel 1988), prende l'idea di attribuire alla società segreta di cercatori della conoscenza che si oppongono alla lobotomia di massa dello «Stato ideale», tra tutti i nomi possibili, proprio *Mefi*, da Mefistofele, chiudendo in qualche modo il cerchio simbolico del trauma decabrista di un secolo prima. Ma *Noi* è un racconto che non ha più la fiducia nel riscatto simbolico del grande protagonista demoniaco, torreggiante nella sua autodistruzione: Zamjatin è profeticamente preoccupato dalla resa dell'uomo alla distopia, e il suo protagonista D-503 rifiuterà la tentazione diabolica dell'*um* e la minaccia della pazzia. Dopo aver assaggiato un accenno di spaventosa libertà, compie il gesto che mette fine alla sua capacità di pensiero e quindi al racconto, e sceglie di essere reintegrato nella massa dei suoi concittadini lobotomizzati, dotati di «visi non ottenebrati dall'insania dei pensieri», in un'esistenza «libera dai punti di domanda, che serpeggiano come vermicciattoli, rodono come tarli».<sup>103</sup>

<sup>103</sup> E. Zamjatin, *Noi*, trad. it. di A. Niero, Roma, Voland, 2013, pp. 11 e 232.