

CON GLI « AMICI DI DOSTOEVSKIJ » ALLA FONDAZIONE CINI

di

Diego Fabbri

A metà della mattina entra il « congresso » e va a sedersi attorno a tre tavoli riuniti a ferro di cavallo e ricoperti di panno verde. È composto di uomini di molti paesi — URSS, una nutrita schiera, Francia, Polonia, Germania, Inghilterra, Jugoslavia e naturalmente Italia —, e l'apparizione di questi personaggi variamente uniti da una speciale amicizia per Dostoevskij suscita tra quanti siedono nelle comode poltrone di tela del salone come in una platea una evidente curiosità. Molti dei personaggi sono oltretutto davvero curiosi e pittoreschi anche nell'aspetto. Io vado a sedermi in un braccio laterale del tavolo tra Simonov e Leclercq, e mi trovo di faccia a Ezra Pound immobile, intatto, inalterabile.

C'è quell'atmosfera tesa di aspettativa che si addensa sempre negli istanti di preludio di ogni spettacolo: quando i giocatori di calcio entrano in campo o i protagonisti della corrida sfilano nell'arena prima di dar inizio alla sanguinaria tenzone, quando le luci si spengono in platea e il sipario già trema e si muove per avviare la cerimonia teatrale o, come stavolta, ma è la stessa sensazione, gli interlocutori della disputa letteraria vanno a disporsi ai loro posti, chi a capotavola, chi ai lati secondo le diverse mansioni o secondo i tempi previsti per i loro interventi. Siamo un po' come in un tribunale, la liturgia sembra la stessa: si dovrà in tre giornate fare una sorta di processo a Dostoevskij per indagare i termini di una sua presenza « nella coscienza di oggi ».

Serpeggia la voce che i sovietici siano preoccupati che questo raduno internazionale possa prestarsi a mettere in discussione e forse sotto accusa la loro politica culturale, e corre naturalmente il nome di Solgenitsyn. Per questo le parole di saluto del padrone di casa Vittore Branca, scandite con fermezza, sembrano dense di allusioni, tra le pieghe: rassicuranti per i sovietici, ma anche garanzia di un dialogo libero e schietto per tutti.

Poi tocca a Nikolaj Fedorenko, capo della delegazione russa, diplomatico di gran fama, giovanile, elegante e pieno di fascino, tocca a lui stabilire la prima dimensione di Dosto-

evskij: « Per noi — dice — il genio del popolo russo è Tolstoj; Dostoevskij è un notevole scrittore, un grande “paesano” (così si esprime la traduzione ufficiale che rimbomba nella cuffia: vorrà dire, penso, “un grande rappresentante del nostro paese”) ». La gerarchia è così stabilita senza equivoci. E Konstantin Simonov più tardi dirà di rincalzo portando la sua testimonianza di scrittore: « Il mio primo amore, il primo modello per la mia attività di scrittore è stato Tolstoj; Dostoevskij è venuto più tardi ed è entrato in un modo diverso. Noi in URSS abbiamo già commemorato Dostoevskij nei mesi scorsi; c'erano due modi per farlo: parlarne liberamente, criticamente o mettersi in ginocchio e farne l'apologia. Ebbene, noi non ci siamo messi in ginocchio. Per fortuna ». Forse questo non è il modo migliore per allontanare l'ombra di Solgenitsyn che ci avrebbe portato una ben diversa testimonianza, ma è certamente un modo molto schietto e nientaffatto ambiguo almeno sul piano delle posizioni ufficiali.

Ma appena Viktor Sklovskij comincia la sua relazione su « D. e la cultura europea » le posizioni ufficiali saltano. Sklovskij, grande studioso dostoevskiano e notevole scrittore, piccolo, con un sorriso ironico un po' fermo, ha una sorprendente voce tonante che incute rispetto per la sua autorità. L'elogio di Dostoevskij è pieno e incisivo, il suo discorso è venato di ironia, pieno di citazioni dal « D. inedito », perfino scopertamente e pungentemente polemico: « L'inquisitore è sempre meschino, e perciò deve essere invisibile anche a se stesso »; « L'uomo intero è solo nel futuro, non si esaurisce tutto nel presente » e, citando ancora, in difesa del socialismo: « Se fossi un socialista non mi suiciderei ». Poi condensando in una battuta il messaggio dostoevskiano: « Insegnai loro come costruire una croce ». Ecco.

Guardavo Sklovskij, la sua vitalità aggressiva e quelle improvvise ricadute di tenerezza, e mi pareva di scorgervi molti caratteri degli intellettuali descritti da Dostoevskij: Stepan Trofimovic, Karmazinov; e m'è venuto da pensare che quel suo modo di far la critica in prima persona, intingendo le parole, i messaggi dell'altro nella propria intelligente umanità sarebbe piaciuto particolarmente a Cardarelli.

Intanto Simonov s'era astratto, aveva cominciato a scrivere fittamente la sua relazione del giorno dopo (« Rileggendo D. ») e continuava a sfogliare il « Diario di uno scrittore ». Buttavo involontariamente l'occhio ai suoi fogli: ha una scrittura che non lascia alcun margine alla pagina bianca in alto e in basso, e uno brevissimo ai lati; non avevo mai visto riempire così interamente una pagina di scrittura. Che direbbe un grafologo?

Esra Pound, di faccia, non sai se ascolti, è completamente assorto, non guarda assolutamente chi parla, sembra non muovere nemmeno gli occhi, lo fisso per scorgere il battito delle palpebre, mi dà un crescente senso di apprensione: sarà davvero vivo? A chi gli si china all'orecchio per sussurrargli qualcosa non dà il minimo segno di intendere. Solo dopo oltre un'ora di quella immobilità più che statuarica abbassa la gamba che teneva accavallata e la sostituisce con l'altra: tiro un sospiro, è vivo.

Adesso in sala, in prima fila, s'è seduto Vittorio Cini: lui invece è tutta mobilità, tutta attenzione

e intendimento. Ha accanto Tanja Tolstoj, la nipote di Leone Tolstoj. Dostoevskij e Tolstoj, contemporanei, non si incontrarono mai; non vollero, in fondo, mai incontrarsi...

Sono attratto da questi tre grandi vecchi che abbraccio con un solo sguardo, Ezra Pound, Sklovskij, Vittorio Cini: pezzi di vita, già romanzo, già storia.

« Dostoevskij nella letteratura italiana »

E intanto Eurialo De Michelis già s'era messo con grande acume a ricercare le orme di Dostoevskij nella letteratura italiana. Le scorge e le rileva un po' dovunque a cominciar dal D'Annunzio, ma anche in Oriani (*Vortice*); lo sdoppiamento pirandelliano del lontano *Il fu Mattia Pascal* è già dostoevskiano, e chi potrebbe negare l'influenza del russo in *Colombi e Sparvieri* della Deledda? Forse anche Borgese se ne ricordò nel suo *Rubè* e Tozzi fece esplicitamente riferimento, parlando di sé, « a Verga e a Dostoevskij ». Scoperti sono i « riecheggiamenti » di Fracchia; e Pietro Pancrazi occupandosi di Bruno Cicognani, specialmente della *Velia*, parla « come di uno Zola che aspiri a Dostoevskij ». L'Alvaro dell'*Uomo del labirinto* ci riporta dritti all'*Eterno marito* e i « toni inquisitoriali » dell'*Uomo è forte* richiamano il grande modello. Anche secondo Borgese, fin nel primo *Moravia* « c'è una presenza dostoevskiana »: la rivoltella scarica degli *Indifferenti* era già stata nelle mani dell'*Idiota*.

Le propensioni di Landolfi sono dichiarate, e Piovene nelle *Stelle fredde* ha fatto di una strana reincarnazione del Dostoevskij addirittura un personaggio del romanzo.

Quello che per Virginia Woolf era fastidioso e irritante in Dostoevskij — quel suo « prendersi sempre sul serio » — è invece una caratteristica che lo imparenta strettamente a molti dei nostri scrittori naturalmente impegnati: si pensi ai siciliani.

Al quadro esauriente efficacemente documentato dal De Michelis è parso a Giovanni Getto che mancasse soltanto il nome del De Marchi, e così ne è sorto un dialogo (vi ha partecipato anche Vittore Branca) dove è emerso che in una lettera ancora inedita lo stesso De Marchi parla di influenza dostoevskiana.

L'Italia, insomma, dimostrò fin da principio una istintiva attenzione, anche se malintesa talvolta, per Dostoevskij: *I Fratelli Karamazov* furono stampati nel 1899 sul « Resto del Carlino » come romanzo d'appendice.

Si sa che Dostoevskij è stato quasi sempre attratto e stimolato per i propri romanzi dalle vicende reali, dagli avvenimenti e dai personaggi della cronaca nera e giudiziaria; gli intrecci bene annodati, anzi addirittura gli intrighi hanno sempre costituito il traliccio base dei suoi racconti. Ciò non gli ha impedito di giungere all'arte somma, vale a dire di compiere una radicale trasfigurazione di una materia apparentemente greve e sorda. Questa complessa e spesso inconsapevole attività di trasfigurazione, questo raggiungimento di nuove « strutture letterarie » è stato motivo di varie relazioni e di vivaci dibattiti.

Janina Kulczycka-Saloni dell'Università di Varsavia ci ha intrattenuto su *D.*, *problèmes nouveaux-formes nouvelles*; Maria Bianca Luporini sul *Rapporto tra « poema » e « intitolazione » in D.*; Nina Kaucisvili (dell'Università di Bergamo) su *Poema e nomi propri nell'opera di D.* e Riccardo Picchio sulle *Simmetrie prosodiche in D.*

A muover vivacemente le acque di questa materia fatta di ipotesi sottili e anche di sorprendenti conclusioni si è messo Sklovskij avventandosi contro le « strutture » che raggelano e nascondono la poesia. Ha cominciato col raccontare che alla fine della rivoluzione Lenin pensò di erigere monumenti a Dostoevskij e a Bakunin, e quando i bozzetti furono pronti chiamò Lunatciarskij e gli chiese quale dei due preferiva. « Nessuno dei due », rispose Lunatciarskij. Erano due monumenti cubisti che tradivano sia Dostoevskij che Bakunin. Sklovskij si accalora, tuona: « Il fumo che nasconde il fuoco è inutile! Anzi, è pericoloso ». E dilatandosi a parlare della creazione letteraria: « Non ci sono “ finali ” nella letteratura. Noi russi non abbiamo romanzi finiti. Nessuno dei romanzi di Dostoevskij è un romanzo finito, continua sempre in un altro... ». Sklovskij aveva preparato a lungo questo suo intervento: l'avevo seguito durante le relazioni prendere appunti e poi ritagliarli in tante sottili striscioline di carta, e disporle secondo un certo ordine in un mazzetto. L'ultimo appunto, a proposito del continuo rinvio di una conclusione, citando da un famoso dialogo dei *Demoni*: « Credi in Dio? ». « Ancora non credo, ma crederò ».

All'indomani non c'erano in aula né Ezra Pound né Sklovskij. S'è poi conosciuto un singolare episodio che fa parte integrante del « congresso » e potrebbe aver dato vita a una pagina dostoeskiana.

Mentre Pound era ancora a letto, una sessantina di studenti del Minnesota s'è raccolta sotto casa sua — Pound è ospite di un pittoresco appartamento in una calle stretta, animata dei mobili riflessi di acque e di luci mutevoli — e si sono messi a cantare cori regionali. Non solo Pound li ha subito uditi e li ha riconosciuti come i lontani canti popolari della sua terra, ma pare si sia anche commosso e abbia manifestato il desiderio di vedere e salutare quei giovani che si erano ricordati di lui, il « proscritto ». Allora s'è frettolosamente fatto la barba, ha finito di vestirsi e s'è affacciato alla finestra. C'è stato l'applauso, ci saranno stati, immagino, altri canti. In quel mentre è arrivato Sklovskij che veniva a conoscerlo e a salutarlo (nella sala del congresso non si erano incontrati). Il raccontatore che mi riferisce l'episodio e che naturalmente era presente, definisce « storico » l'incontro: i due grandi vecchi si sono abbracciati numerose volte all'uso russo e per la piena dell'effusione hanno traballato e poi sono caduti sul letto di Pound ancora sfatto. Era l'abbraccio di due poeti, di due rappresentanti di un'epoca ormai sicuramente declinante e anche, se si vuole, un po' simboleggiante, di due paesi già ben disposti all'abbraccio. Fedorenko, ospite abituale, brillante e festeggiato di casa Cini, guardava quell'abbraccio con un sorriso indulgente e benevolo, il sorriso senza dubbio di un'altra epoca. « Sono due grandi poeti — mormorava Fedorenko nel suo inglese perfetto e perfettamente diplomatico — due poeti che si incontrano in questa Venezia, ooh!, ooh!, in questa città di sogno che fa tutto dimenticare, oh, fa perdere quasi la memoria... ».

La disperazione come «artificio letterario»

Eridano Bazzarelli prega di voler considerare la sua relazione come una «ipotesi di lavoro». Teme forse che possa essere irritante, e difatti in qualche tratto lo sarà.

«L'ambiguità (da tutti riconosciuta) dei personaggi dostoevskiani deriva necessariamente dalla loro natura artistica, cioè *secondaria* e *virtuale* rispetto alla loro primaria o primitiva «natura storica». Per cui sarà sempre «relativamente facile trovare argomenti validi per i sostenitori dell'assenza di speranza, del pessimismo» come per i «sostenitori della tesi opposta» (vedi Berdjaev, Zander, Suarez), «nonché per coloro che escludono le opposte posizioni e insistono invece sull'equilibrio e l'*apertura* di Dostoevskij alle varie possibilità». È quest'ultima la tesi di Šuckov nel suo discorso pronunciato al «giubileo dostoevskiano di Mosca». (Qui a Venezia Boris Šuckov ha tenuto una più tranquilla relazione su: *D. e il secolo d'Oro*). Bazzarelli propende decisamente per un prevalere del destino negativo, «della distruzione della speranza» visti comunque come un «artificio letterario» (o *coerenza poetica*) che avrebbe «lo scopo di rendere verosimile» e dunque «credibile nei confronti del lettore la situazione di "trappola"». «Trappola» preparata sapientemente da D. sia attraverso una «estrema iperbolizzazione dei personaggi e delle vicende», sia sottraendosi «nel modo più assoluto alla necessità di dare una risposta al problema del male e del bene» lasciando così il lettore «nella più angosciosa ambiguità». «A me — prosegue Bazzarelli — interessa la tragedia come macchina letteraria di un certo tipo e con certe leggi» ... «mi interessa la costruzione geometrica della disperazione» proprio in quanto D. «crea artificialmente tutte le condizioni possibili per rendere privo di scampo il pozzo» nel quale i suoi personaggi sono destinati a precipitare. Il «gioco» della «malvagità e della volontà di compiere — *deliberatamente* — il male» genera un insieme «di giochi sadici e masochistici». Non c'è mai per questi personaggi vera possibilità di riscatto o di capovolgimento (la *metanoia*), poiché «non esiste la dialettica dell'anima». Le rare «tensioni positive» non sono che «rare macchie di luce». Nella maggior parte dei grandi personaggi (Stavroghin, Ivan, Svidrigajlov, Piotr Verchovenskij, Smerdjakov...) esisterebbe solo un «trionfo del male totale» e una tensione «solo negativa». In D. l'«assenza di speranza (il male senza rimedio) si attua come struttura letteraria, come gioco sadico». E ciò «ricorda per certi aspetti l'opera del Marchese De Sade».

È stato alla fine di questa tornata che Sklovskij ha esclamato un po' sdegnosamente: «Ma Dostoevskij non è De Sade!».

L'impresa (anche se intelligente) di voler mantenere e spiegare Dostoevskij nell'ambito dell'«artificio letterario», della «trappola» sadiana se ha più volte sfiorato i precipizi della improbabilità, ha comunque posto le precedenti analisi formali su un piano diverso, cioè della struttura dei «temi» e non solo delle strutture formali e ha introdotto, pur volendolo eludere, il discorso di fondo, quello delle persuasioni (anche letterarie) di Dostoevskij.

La « psicologia sotterranea »

C'è un profondo legame — sostiene Ettore Lo Gatto — messo finora scarsamente in evidenza, tra tre « momenti » della narrativa di Dostoevskij: *Il Sosia* (1846), le *Memorie del sottosuolo* (1864) e il più tardivo (1877) *Sogno di un uomo ridicolo*. Comprendono quasi tutta la traiettoria dell'attività dello scrittore: prima del *Sosia* (non apprezzato quando apparve) c'è solo *Povera Gente* (che, al contrario, gli aveva dato « com'è noto, fama clamorosa »); e dopo *L'uomo ridicolo* ci sarà solo il capolavoro conclusivo, *I Fratelli Karamazov*.

In Goljadkin (il sosia) compare il tema angoscioso dello *sdoppiamento* che porterà il protagonista in manicomio e che costituirà una delle *dominanti* del dialogo solitario che molti dei personaggi dostoevskiani cominceranno a inaugurare con se stessi. Che cos'è in sostanza almeno la prima parte del *Sottosuolo* — chiave riconosciuta di interpretazione di tutta l'opera dello scrittore — se non un allucinante e crudele e spietato *discorso con se stesso*, come se davvero noi fossimo in due e talvolta in più di due? *L'uomo ridicolo* (lo « straniero ») deciso al suicidio, « si addormenta e sogna... e si vede trasportato in un pianeta misterioso... forse il paradiso... in cui le creature vivono semplicemente e saggiamente ». Questa irreale visione di pace e di bontà provoca nel protagonista un desiderio di corrompere quel mondo ideale, la tentazione di trasformare un paradiso in inferno: « così egli insegna agli abitanti del paradiso la tristezza, la vergogna, il delitto e *soprattutto la scienza* ». E quando l'uomo ridicolo tenta di rimediare e ricondurre la gente alla originaria felicità essi « si contentano di sghignazzare » e lo prendono per un « folle mistico ».

Il *sosia*, *l'uomo del sottosuolo* e *l'uomo ridicolo* sono o no Dostoevskij, e in che misura, e con che grado di identificazione? « Tra il 1861 e il '66 si trovano in vari *Taccuini* — fa osservare Lo Gatto — dei riferimenti autobiografici», tra i quali il seguente: « *Goljadkin va da Petrascevsckij. Lo trova mentre legge al portinaio e ai suoi il sistema di Fourier* ». Dostoevskij, dopo il *Sosia*, aderì al movimento del « Circolo Petrascevsckij » che aveva accolto il socialismo umanitario di Fourier, ma non c'è dubbio che negli anni delle *Memorie del sottosuolo*, dopo il carcere e l'esilio, aveva giudicato il socialismo « un'utopia irrealizzabile » e il male che poteva fare « più *ridicolo* che tremendo », e non c'è dubbio che « queste (le *Memorie*) nacquero contro l'idea del socialismo difesa da Cernyscevsckij (nel suo romanzo *Che fare?*) ». Dunque avrebbe ragione Troyat (confortato dalla citazione di Baudelaire: « in ogni uomo vi sono due postulanti simultanee, uno verso Dio, l'altro verso Satana ») di identificare nei tre protagonisti (*sosia*, *uomo del sottosuolo*, *uomo ridicolo*) tre posizioni (o tre sdoppiamenti, che è lo stesso) di Dostoevskij? Lo Gatto è perplesso e chiama in aiuto gli stessi *Taccuini* dello scrittore: « Mi chiamano psicologo, non è esatto, io sono soltanto realista nel senso più alto, cioè rappresento tutte le profondità dell'animo umano ». E da una lettera a Strachov: « Quel che la maggior parte degli uomini chiama fantastico ed eccezionale è per me la realtà più profonda. Non è al romanzo che io tengo, ma alla idea che vi è esposta ».

Dostoevskij però si afferma e si nega continuamente, inneggia a una certa posizione tanto da darci per un momento la persuasione che sia davvero la sua e più avanti la contesta con argomenti e calore altrettanto forti, sia pure in personaggi diversi e diversamente emblematici. Lo scrittore « mette lo *sdoppiamento* alla base di tutte le vicende umane ». Per un intero racconto (*Il sottosuolo*) fa esclusivamente della « psicologia sotterranea » e in un racconto successivo, *L'Eterno marito*, Velčaninov, esasperato dalla assiduità buffonesca del suo imitatore, esclama: « Basta con la psicologia sotterranea! ». Sembra che Dostoevskij si sia stancato di se stesso. E acutamente Lo Gatto sottolinea quel tanto di parentela essenziale che lega Nietzsche all'autore del *Sottosuolo*: « In una lettera all'amico Overbeck, Nietzsche racconta di avere per caso trovato in una libreria *Le memorie del sottosuolo* e che aveva sentito la voce del sangue allo stesso modo che l'aveva sentita quando a ventun anni aveva scoperto Schopenhauer e a trentacinque Stendhal ».

L'Uomo ridicolo dà pienezza quasi di limite al procedimento artistico, proprio di Dostoevskij, del *sogno*: sono poche le opere in cui non vi sia un accenno più o meno diretto all'efficacia del sogno per la comprensione dell'animo di questo o quel personaggio, sia di una o altra situazione. « L'utopia più fantastica, il sogno più inverosimile (è una citazione capitale che Lo Gatto fa da Močulskij, *D., l'homme et l'œuvre*, 1947, in russo; 1963, in francese) mettono capo all'immagine di Cristo e all'inno dell'ultima resurrezione. Il sogno dell'Uomo ridicolo è la soluzione della filosofia religiosa così complessa di Dostoevskij... Egli non credeva alla beatitudine celeste delle anime senza corpo, ma all'instaurazione del Regno di Dio sulla terra ».

Quando *Le memorie del sottosuolo* furono presentate come d'obbligo alla censura e poi pubblicate nella rivista « L'Epoca » con vari tagli, Dostoevskij sfogandosi in una lettera al fratello scrive: « I passaggi in cui io mi burlavo di tutto e a volte *bestemmiavo* per il loggione, questi porci di censori li hanno lasciati passare, e quelli in cui io concludevo da tutto ciò alla necessità della fede e del Cristo, li hanno soppressi ».

« Il Palazzo di Cristallo » e « L'Età dell'oro »

Il *Palazzo di Cristallo* (il *Chrystal Palace* di Sir John Paxton che ospitò a Londra nel 1851 la *Prima Esposizione Universale*) visto da Dostoevskij solo una decina d'anni dopo, fu descritto con indignazione nel libello *Riflessioni d'inverno su impressioni d'estate* come un trionfo dell'inferno capitalistico del Secondo Impero. Ma ben presto, nel *Sottosuolo*, « questa immagine subisce una profonda trasformazione: il “palazzo di cristallo” perde il suo sostrato capitalistico per diventare il modello dell'utopia socialista ». È l'impostazione che Jacques Catteau dà al suo rapporto lucido e avvincente. « Dostoevskij sarà sempre ossessionato dal richiamo dell'*Utopia*, acclamata o vilipesa, non importa. È un aspetto della *polifonia* dostoevskiana: la voce dei senza-Dio non tralascia di proporre le proprie soluzioni per l'attuazione

di un mondo migliore e lo scrittore, pur contrattaccando in quanto cristiano, non manca di tendere l'orecchio ai sempre nuovi progetti, sia perché è artista, sia perché lo spirito di contraddizione finisce sempre per esaltarlo...». Dostoevskij è senza dubbio attratto dalle diverse sembianze del « palazzo di cristallo », ma la sua conclusione è sempre la stessa: « è l'immagine della trasparenza razionalistica, del determinismo onnipossente che imprigiona l'uomo. Meglio la libertà nella follia che la schiavitù nella ragione! ». Dostoevskij si batte pugnacemente contro questo « sogno ateo » spinto dal « presentimento angoscioso dell'avvenire espresso in questa formula sibillina » di biblica risonanza: « Allora si edificerà il *palazzo di cristallo*. Allora, in una parola, apparirà l'*Oiseau-Kagan* ». Dostoevskij usa solo tre volte in tutta la sua opera la parola *Kagan* con un significato preciso di *Principe, Sovrano, Khan*. Dunque l'*Oiseau-Kagan* è il Capo-supremo, lo Spirito-dominatore, il Grande Inquisitore. E i due modi sociali di attuare il proprio dominio sono: « L'utopie monarchisée » e « L'Age d'or ». Nonostante le cicliche disfatte l'*uomo del sottosuolo* si ostina a dar sempre nuovo corpo all'*utopia*, si ostina a creare « questo paradiso terrestre », costi quel che costi, e in fretta poiché il tempo stringe, e ricominciando proprio là dove l'ultima utopia è fallita; e se la libertà, « par une aberration involontaire... se trouve aliénée, et bien, fabriquons l'aliénation de la liberté et divisons le troupeau humain en deux parties inégales, la minorité intelligente des maîtres gouvernant la majorité des esclaves. L'homme ne cherche qu'une chose, repète le Grand Inquisiteur, se délivrer de sa liberté ». Ecco le nuove utopie: « elles s'avancent impudiquement brutales et esclavagistes, décidées à organiser le bonheur général. Vision profétique des cancers totalitaires! ».

È in questa « visione profetica dei cancri terrestri » — ormai variamente attuati — che le parole di George Steiner (*D. e il « pastoralismo radicale »*) e di Jürgen Moltmann (*D. e la « teologia della speranza »*) hanno acquistato un accento angoscioso e anche di estrema, strenua speranza.

Per Steiner l'Aljoscia ribelle del seguito dei *Karamazov* che non spera più nell'ordine costituito, è il simbolo dell'esperienza attuata dalla nuova gioventù che rifiuta il capitalismo, il benessere offerto dalla tecnologia, la speranza proclamata senza ormai più fede dalla borghesia, moderne incarnazioni delle utopistiche « età dell'oro ».

Per Moltmann, Dostoevskij « si comprende pienamente solo in tempi di contraddizione. Ora viviamo proprio un *momento dostoevskiano* perché molti, intimamente delusi da contestazioni di breve respiro e da riforme puramente tecnocratiche, si trovano di fronte a interrogativi ultimi che possono avere risposte soltanto in soluzioni religiose. E Dostoevskij più che uno psicologo penetrante è religioso nel senso più ampio della parola ». Per questo oltre che il profeta dell'*uomo prigioniero* e della *resurrezione dei morti*, deve essere considerato la guida, il vero portabandiera (al modo dei *Dodici* di Blok) del « messianismo russo ».

E a questo punto, citando parole di Lunatciarskij considerato impropriamente da Moltmann « ministro staliniano dell'educazione », dice: « Se Dostoevskij dovesse resuscitare avrebbe sufficienti motivi a disposizione per convincerci della assoluta necessità della nostra azione eroica, e della santità della croce che ci portiamo sulle spalle... La Russia è a capo di questo imponente movimento e dietro di lei, beneducendola per questa sua impresa, stanno le figure dei suoi grandi profeti, e tra queste, forse la più bella e affascinante, quella di Fedor Dostoevskij ». Ora, si chiede Moltmann, il messianismo dostoevskiano del popolo russo è stato attuato con la rivoluzione realizzata nell'URSS? Certo no. Dostoevskij aspetta ancora la « rivoluzione dell'uomo », la sua « resurrezione » dalla sua « casa di morti », aspetta l'umanizzazione e la compassione senza limite per gli infelici. Dostoevskij, anzi, nell'URSS è un « ricordo pericoloso » e le sue opere per lunghi anni non hanno più avuto libera circolazione tra il popolo.

Non c'è voluto altro per accendere la protesta della delegazione sovietica. Si è cominciato con una giusta precisazione che ha messo in posizione di iniziale svantaggio Moltmann: Lunatciarskij stalinista e ministro dell'educazione? Quando mai! Quando Lunatciarskij uscì dalla scena politica Stalin non s'era ancora insediato al scmo della gerarchia sovietica. Moltmann, come vedete, signori del congresso, non è informato. E in quanto alle opere di Dostoevskij mai sono state bandite, mai, gli studi dostoevskiani sono anzi proseguiti instancabilmente e sono pervenuti a risultati cospicui, e l'opera omnia (uno dei principali curatori è proprio Sklovskij) varie volte annunciata ha dovuto purtroppo essere rinviata anche per certe difficoltà nella disponibilità della carta poiché da noi, in URSS, un'opera di questa mole e di questa importanza si stampa a centinaia di migliaia di copie, ma possiamo dirvi, signori del congresso, che il primo volume già c'è, è pronto, anzi è qui, ve lo possiamo mostrare. E il volume difatti esce da una borsa come il piccione dal cappello del prestigiatore e comincia a circolare tra noi, a passare di mano in mano. È una bella, solida edizione nello stile delle edizioni ufficiali.

Moltmann, serenamente, riconosce il proprio errore di informazione su Lunatciarskij, e ringrazia, ma in quanto al resto mantiene integra la propria opinione. Nel migliore dei casi si può parlare con Ernst Blok di « malinconia dell'esaudimento ».

Il « Cristo russo »

Nella « Esposizione Dostoevskij » organizzata quest'anno a Mosca per il « giubileo » si può osservare tra i tanti cimeli una *Bibbia* consunta per la inesausta consultazione. E si pensa ad altre *Bibbie*, quella di Claudel lasciata nello stesso stato o a quella di Dietrich Bonhoeffer assassinato dai nazisti dopo aver trascorso anni e anni in quei campi di prigionia e di sterminio di cui ci ha parlato Moltmann che li ha dolorosamente vissuti. La *Bibbia* dostoevskiana, questo segno di fedeltà e di contraddizione, simboleggia il tema finale e decisivo dei discorsi veneziani. Stiamo per giungere proprio al cuore dell'uomo, alla sua fede.

Concordemente gli ultimi relatori (Jean Leclercq: « *L'Idiota* alla luce della tradizione cristiana »; Evel Gasparini: « Il cosiddetto cristianesimo di D. »; Carlo Bo: « Il Cristo

russo di D. »; Luigi Pareyson: « La dimensione della libertà in D. »; Pierre Pascal: « La foi de D. en l'homme ») si sono richiamati alla famosa lettera del 1854 alla signora Fonvizina, che costituisce l'atto di fede più sconvolgente pronunciato da Dostoevskij, messo poi in bocca, tale e quale, a Šatov nei *Demoni* venticinque anni dopo. Ecco il testo della lettera: « ... Ho sentito da molti che voi siete molto religiosa, Natalia Dmitrievna. Non perché siete religiosa ma perché io stesso l'ho vissuto e provato, vi dirò che in simili minuti, come l'erba disseccata si è assetati di fede e la si trova appunto perché nella sventura la verità si fa più chiara. Io vi dirò di me che sono un figlio del secolo, un figlio della miscredenza e del dubbio e che (lo so bene) lo resterò fino alla tomba. Quante terribili sofferenze mi è costata e mi costa ora questa sete di fede, la quale è tanto più forte nell'anima mia, quanto più sono gli argomenti contrari. E tuttavia Dio mi manda talvolta dei minuti, nei quali io sono del tutto sereno; in questi minuti io amo e trovo di essere amato dagli altri, e in questi minuti io ho creato in me stesso il simbolo della fede, nel quale tutto mi è chiaro e sacro. Questo simbolo è molto semplice; eccolo: credere che non c'è nulla di più bello, di più profondo, di più simpatico, di più ragionevole, di più virile e perfetto di Cristo, e non solo c'è, ma con geloso amore mi dico che non può non esserci. E non basta: se mi si dimostrasse che Cristo è fuori della verità ed effettivamente risultasse che la verità è fuori di Cristo, io preferirei restare con Cristo che non la verità ».

Intorno a questa testimonianza si è intrecciato un dialogo intenso in cui gli interlocutori pur monologando hanno dato l'impressione di ascoltarsi e di risponderci.

PIERRE PASCAL: Dostoevskij non è mai stato un pensatore sistematico. Ha confessato: « Non sono mai stato molto forte in filosofia ». Ha solo alcune idee radicate e ricorrenti che costituiscono nel loro insieme il suo pensiero profondo. N. I. Pruckor (insigne studioso sovietico, in un recente scritto del 1971) definisce questo insieme di idee « la persuasione-sentimento base, l'idea-delle-idee ». Questa persuasione-sentimento si può esprimere così: gli uomini hanno in sé per natura un immenso potenziale di bontà; purtroppo essi non si curano di conoscere questo potenziale; se lo lasciassero liberamente manifestarsi tutta la vita sarebbe un'altra cosa, sarebbe il paradiso-terrestre.

JEAN LECLERCQ: Non c'è stato al mondo che un uomo veramente buono: il Cristo.

CARLO BO: Questa di Dostoevskij è l'immagine più pura del Cristo che ci abbia mai dato uno scrittore. È un Cristo unicamente dipendente dalla lettura del Vangelo, inteso non tanto come testo sacro... ma come espressione di una umanità sollevata da ogni peso carnale e graziata, svincolata da tutto ciò che rientra nel regno della corruzione e del male. Non si è chiesto prima se Dio esistesse, ma ha messo al centro delle sue discussioni un fatto indiscutibile: Cristo è il bene assoluto e nello stesso tempo impossibile, e nel fare questo lo ha violentemente sradicato dal territorio della divinità.

EVEL GASPERINI: In una lettera a Maikov del 1867 Dostoevskij dice che il Redentore è « una figura umana così sublime che non può essere compresa senza venerazione », ma nulla più: non una parola sulla sua divinità. Dostoevskij nella sua maturità non ha mai creduto alla divinità di Gesù Cristo e non ne ha mai affermato la natura trascendente. Nessuno dei cristiani d'Europa oserebbe trovare « simpatica » e « ragionevole » la seconda persona della SS. Trinità e tanto meno di attribuirle la « virilità » come è detto nella lettera alla Fonvizina.

PIERRE PASCAL: Dio-Uomo o Uomo-Dio? È una delle *persuasioni* ricorrenti di Dostoevskij. Nel dialogo tra Kirillov e Stavroghin dei *Demoni* Kirillov afferma: « Bisogna che essi (gli uomini) sappiano di essere buoni, e tutti diverranno buoni, tutti, fino all'ultimo... Però colui che ci ha insegnato questo è stato crocifisso. Ma tornerà, e il suo nome sarà Uomo-Dio ». Stavroghin chiede: « Dio-Uomo? ». « No, Uomo-Dio. Qui sta la differenza », ribatte Kirillov.

CARLO BO: Dostoevskij sembra fare del male il dato decisivo: è proprio questo male organizzato, questa società del male così bene illustrata dalla figura del Grande Inquisitore a scacciare Cristo dal nostro mondo.

PIERRE PASCAL: Però non sono sicuro che si possa trovare in Dostoevskij l'affermazione che il male è « primordiale » nell'uomo. Nell'ultimo *Taccuino* di appunti, quello del 1880-81 Dostoevskij annota: « Noi però non siamo sempre peccatori: al contrario, ci capita anche di essere santi. E come potremmo vivere se fosse diversamente? ». Ricordiamo le parole finali di Alioscia nei *Fratelli Karamazov*: « Amici miei, miei cari amici, non temete la vita. Urrà! Come è bella la vita quando si compie il bene e si è onesti! ».

JEAN LECLERCQ: Cito Dostoevskij: « È facile a un russo diventare ateo, più facile che a qualunque altro abitante della Terra. E i russi non si contentano di diventare atei, ma trasformano l'ateismo in fede, in credenza, ne fanno una nuova religione e non s'accorgono di adorare anziché Dio lo *zero* ».

CARLO BO: L'uomo senza Dio ha bisogno di una immagine sostitutiva. Esaltando la figura di Cristo al di là della condizione umana, Dostoevskij ha escluso in qualche modo Cristo dal nostro mondo. Però il nostro mondo non vivrebbe senza questa immagine centrale e rivoluzionaria di Cristo. È il dramma dell'ateo che scorge nel buio assoluto una sola luce, esattamente la luce che viene da questa immagine ideale contro cui ha combattuto per tutta la sua esistenza nella speranza di distruggerlo, di metterlo in crisi, di screditarlo. È stato Dostoevskij a tagliare le radici della certezza dell'ateo ed è grazie a lui che il mondo è di nuovo diventato suscettibile dell'idea di Dio.

JACQUES CATTEAU: In Dostoevskij si fiancheggiano sempre e talvolta si mescolano l'ispirazione pagana del mito dell'eterno ritorno e quella cristiana dell'Apocalisse e della Resurrezione. L'una contamina l'altra e la cerniera che le unisce sembra essere sempre l'ideale del Cristo, Dio per gli uni, uomo sublime per gli altri, ma esempio di amore schietto e umano per tutti. Dostoevskij non può mai spogliarsi del tutto, e ne soffrirà molto alla fine della sua esistenza, di questa ambiguità. L'ateo e il fedele, in sorprendente conciliazione, si rincorrono su questa Terra: gli uni parlano di «età dell'oro», gli altri di «chiesa universale», ma sempre con la straordinaria conclusione del Cristo, simbolo d'amore, sia divino, sia umano; e in ogni caso certezza autentica per lo scrittore e per i suoi personaggi, credenti o non credenti: «suprema rappresentazione dell'uomo», «ideale dell'eterna umanità».

EVEL GASPERINI: Citando da Berdjaev: «Il popolo russo crede in un Cristo russo; Cristo è un Dio del popolo, con tratti fisionomici russi».

CARLO BO: Il Dio di Dostoevskij si confonde con l'immagine del Cristo che penetra tutte le famiglie della terra, soprattutto quelle degli umiliati, degli offesi, delle vittime. È il Cristo che viene per rendere giustizia a chi ne ha patito la mancanza, il suo Cristo, rappresenta un Dio più alto, nel senso che raccoglie nel suo sguardo ogni uomo e non soltanto un uomo. C'è un Dio della comunione senza religione, il Dio di tutti, di noi e degli altri, e da questo punto di vista il Cristo dostoevskiano respira ancora, forse oggi molto più di prima.

Alla fine di questo «congresso» variato, animato mi rimane appassionata ed emblematica una immagine: quella del piccolo, sorridente Sklovskij che con voce tonante e il dito teso esclama quasi tra sé, un po' farneticante: «Ma perché avete paura di Cristo? Non abbiamo paura di Cristo!».

Un'immagine, e una omissione. Tra tante analisi acute, tra la selva delle citazioni rare o inedite nessuno ha ricordato la ragione profonda dell'avversione di Dostoevskij per Belinskij che pure lo aveva rivelato clamorosamente dopo Povera Gente. Nel 1871, oltre vent'anni dopo la morte di Belinskij (avvenuta nel '48), Dostoevskij scrive a Strachov: «Io ho lanciato tante invettive contro Belinskij... ma voi non lo conoscete, io invece lo conobbi e vidi, e posso giudicare. Quest'uomo (Belinskij) insultò Cristo nel modo più volgare...». E questo insulto a Cristo tanti anni dopo gli bruciava come una ferita che sanguina ancora: non poteva dimenticarlo. Prima di Sklovskij aveva mille volte esclamato: «Perché avete paura di Cristo».



1 - Henry Moore: *Bozzetto per una Figura su una scala* (1956)



2 - Henry Moore: *Figura giacente* (1951)