



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Europee,  
Americane e Postcoloniali  
ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

## **Il Cristo rovesciato**

Motivi cristiano-ortodossi nei *Demonî* di F.M. Dostoevskij

**Relatore**

Ch. Prof. Aleksander NAUMOW

**Correlatore**

Ch. Prof. Marco SCARPA

**Laureando**

Monica PUGLIA  
Matricola 855594

**Anno Accademico**

2015 / 2016

## Sommario

<b>Вступление</b>	<b>2</b>
<b>Introduzione</b>	<b>13</b>
<b>La natura della libertà e del male nell'Ortodossia e nella concezione di Dostoevskij</b>	<b>21</b>
<b>Demonologia cristiana e demonologia slava: la doppia epigrafe.</b>	<b>33</b>
<b>La catabasi: nell'Inferno dei figli</b>	<b>49</b>
<i>Stavrogin</i>	49
<i>Mar'ja Timofeevna Lebjadkina</i>	62
<i>Gli altri demoni. Pëtr Verchovenskij "posseduto", Šatov "lo schiacciato", Kirillov "il divorato"</i> <i>dall'idea.</i>	73
<b>Inversioni delle immagini bibliche nel tessuto dei demoni</b>	<b>90</b>
<b>Conclusione</b>	<b>103</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>105</b>

## Вступление

В данной работе говорится о влиянии русского православия на роман Достоевского *Бесы*, о наличии религиозных понятий не только у персонажей, но и в комплексе всего произведения, созданного на основе глубочайшего символизма. Идея создания романа родилась у Достоевского когда он жил за границей, в Дрездене. Он тосковал по России и каждый день читал русские газеты, для того, чтобы быть в курсе дел и событий, происходящих на родине.

Поводом для создания романа послужило так называемое “нечаевское дело” — убийство студента Петровской Земледельческой академии И. И. Иванова пятью членами тайного общества “Народная расправа” во главе с С. Н. Нечаевым. Таким образом через убийство одного из членов общества Нечаев задумал запугать и повязать остальных членов организации. Он ложно обвинил Иванова в предательстве и сотрудничестве с царской властью .

Студента нашли убитым за зданием сельскохозяйственной академии в Москве. Террористы не шутили, угроза терроризма и через него подрыва существующего порядка вдруг стала конкретной. Убийство сильно поразило общественное мнение, которое в первый раз поняло опасность скрытую за лозунгами.

Достоевский первый осознал серьёзность положения и необходимость указать на состояние растерянности и замешательства в обществе и какому конечному результату может привести эта ситуация. Он показал точку прибытия этого пути. Известно, что в молодости, Достоевский был подвержен идеям социализма. Он рождается как писатель в кружке Виссариона Григорьевича Белинского, ценящего молодого Достоевского за его способности реалистично описывать жизнь *бедных людей*. Кроме того, писатель в 1840 участвовал в Петрашевском кружке, члены которого имели разные убеждения, даже если большинство из них были последователями Фурье. За чтения и распространения известного письма Белинского к Гоголю Достоевского и других участников кружка арестовали и приговорили к смертной казни, которую указом царя, в самый последний момент заменили ссылкой на каторгу в Сибирь.

Но *Бесы* не только роман против социализма, в руках Достоевского он становится романом о зле, находящемся в душах людей, о свободе и о потребности Бога в жизни любого человека. Мир бесов – проклятый, тёмный, без надежды, одним словом без Бога.

Целью данного исследования является анализ текста и персонажей романа, уже начиная с эпиграфов, чтобы выделить все связи с религиозными понятиями православия, но главным образом объяснить, как в структуре романа отношения среди персонажей перевернуты по сравнению с их связями в христианской и фольклорной традиции. Герои обладают чертами библейских персонажей и особой христианской верой народа или воплощают в себе чистую идею христианства.

Актуальность выбранной темы состоит в том, что в исследованиях творчества Достоевского затрагиваются не только философские проблемы, такие как свобода, теодицея, зло в мире и в сердцах людей, роль соборности, лежащей в основе церкви и будущего общества, но и в настоящий момент главный интерес исследователей находится в религиозном подтексте русской художественной литературы.

Отбывая срок на каторге, Достоевский отказался от своих прежних убеждений: там, среди бедных людей, преступников, убийц, насильников, он наконец-то встретил настоящий русский народ, совершенно непохожий на тот выдуманный не существующий народ, обсуждаемый и в литературных и политических кружках. Русский народ жив, более чем когда-либо. В этот период Достоевский понял русскую душу, её великодушие, взаимную солидарность в нищете: в народе он нашёл Иисуса. Он начал читать Евангелие, которое его подарила Фонвизина, жена декабриста, он внимательно и глубоко читал и перечитывал текст, делал заметки. При этом не удивительно, что Евангелие оказало большое влияние на жизнь, на образ мыслей и на творчество Достоевского. Он перенёс в свои художественные произведения символы религиозных персонажей и их взаимоотношения.

В этой работе нам бы хотелось показать, что отношения персонажей в Евангелии, в Бесах конвертируются и меняются ролями, поскольку роман описывает не настоящий мир, но что-то вроде антиутопии, что случилось если бы мир выбрал атеизм и нигилизм.

На мой взгляд Достоевский ощущал, что убийство Иванова было поворотным моментом в истории России: молодежь России прекратила заниматься болтовнёй и перешла к действиям. Но кто такой Сергей Геннадиевич Нечаев? Он революционер, радикал, без компромиссов, он хотел революцию и для того, чтобы достичь поставленной цели он был готов на всё. Своей преданностью делу,

своей решительностью Нечаев покорил Михаила Александровича Бакунина, который испытал восхищение к нему и даже поверил на первых порах. Любопытно, что уже в выборе названия революционного пасквиля *Катехизис Революционера* (1869) Нечаев, как бы обнажает отношение между атеизмом и христианством, как двумя религиями, требующими такой же самой преданности, веры и жертвенности.

После убийства Иванова никто из членов не хотел взять на себя ответственность за создание этого пасквиля.

В Катехизисе были собраны идеи не только Нечаева, который как мы знаем был создателем этого текста, но и идеи Бакунина, Ткачёва и других.

Поражают главным образом правила поведения революционера: в своей жизни он отказывался от уз дружбы, любви, родственных связей, без частной собственности, без имени, без личных интересов. Он должен жить только для революции, иначе будет врагом. В первый раз в истории русского революционного движения террористическая группа обращает насилие не только на власть и общество, но даже на своих же членов.

Бакунин был за границей, жил в изгнании, поэтому он был влюблён в это новое поколение, он чувствовал страсть этих молодых людей, которые рисковали своей жизнью за лучшее общество, за восстание в России, не останавливаясь ни перед смертью ни перед тюрьмой. Но скоро Бакунин испугался, Нечаев оказался без совести, он нагло врал, выдал своих сообщников. Он является аскетом, посвящал себя только революции, был способен убедить своими словами всех кого угодно и даже когда он был арестован и сидел в Петропавловской крепости пытался подговорить надзирателей помочь ему в связи с внешним миром. Известно, что Достоевский создал образ Петра Степановича Верховенского на основе черт Нечаева.

Роман отошёл от исторической правды когда у Достоевского родился такой герой как Николай Всеволодович Ставрогин. Благодаря ему роман получил метафизическое и религиозное значение и Ставрогин стал главным героем в романе Бесы и вообще одним из самых глубоких героев мировой литературы.

Ставрогин харизматический, очаровательный, с зверскими силами, с магнетизирующим взглядом, как у вампира. Не чувствуя различий между добрыми делами и злыми, он расколот, раздвоен не в состоянии выбрать добрые поступки.

Николай Всеволодович является центральным персонажем романа и все другие герои вращаются вокруг него. Женщины влюблены в него, Дарья Павловна Шатова, Лиза Николаевна Тушина и частично Марья Тимофеевна Лебядкина. Алексей Нилич Кириллов, Иван Павлович Шатов и Пётр Степанович Верховенский уважают и возносят его за ум и идеи, которые он внушил им. Ставрогин не верил идеям русского национализма, смерти Бога и идеям революции, но тем не менее он их распространял на своих последователей, которые их развили и во всём этом заключался смысл их жизни.

У Николая Всеволодовича бурное прошлое, он сражался на дуэли, воровал, дрался, и даже ухватил Павла Павловича Гаганова за нос двумя пальцами и протащил за собою по залу. Он обожал скандальность и всегда демонстрировал перед самим собой какая у него есть сила воля. Вернувшись из Швейцарии в родной город, он идёт в дом своей матери Варвары Петровны, и здесь мы наблюдаем сцену в гостиной, когда все присутствующие подозревают его в тайном браке с Марьей Тимофеевной Лебядкиной, хромоножкой и сумасшедшей. Но у Ставрогина была ещё более ужасная тайна, никто о ней не знал, он изнасиловал маленькую девочку Матрёшу, и кроме того он психологически и морально мучил её. В заключение Матрёша грозит ему пальцем и уходит в другую комнату и кончает жизнь самоубийством. Николай Всеволодович внутренне надеялся на такой исход по этому ничего не сделал, чтобы остановить ребёнка от самоубийства.

Николай Всеволодович не педофил, у него нет страсти к девочке, она служит ему, чтобы бросить вызов Богу и испытать силу своей воли.

Фридрих Ницше хорошо знал произведения Достоевского, когда он прочитал роман Бесы на основе анализа главных героев Ставрогина и Кириллова, в дальнейшем создал основы философии сверхчеловека и смерти Бога. В “К генеалогии морали. Полемическое сочинение” (1887), в “Рассмотрении третьем, что означают аскетические идеалы?” Ницше объяснил психологию бесов лучше чем кто бы то ни был: «Что, однако, аскетический идеал вообще так много значил для человека, в этом выражается основной факт человеческой воли, его *horror vacui*: он нуждается в цели - и он предпочтет скорее хотеть Ничто, чем ничего не хотеть.»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ф. Ницше, К генеалогии морали. Полемическое сочинение, “Рассмотрении третьем, что означают аскетические идеалы?”, 1887, (Fonte: <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/genealogia/?curPos=2> - ultimo accesso: 14/2/2017).

Шатов горячо хочет верить в Бога, но он не может, Кириллов же не хочет верить в Бога, но он верит: его вера без Бога. Пётр Верховенский хочет Ничто, только Ставрогин ничего не хочет в этом его драма и главная проблема всего романа.

Старец Тихон наизусть повторил Ставрогину отрывок из Откровения гл. 3, о лаодикийской церкви: он тёпл, не горяч, не холоден, В этом проблема существования Ставрогина, он обладает всеми качествами: силой, мужеством, умом, но не знает как и на что их применить. Он не может верить, поскольку у него нет порыва к вере, у него нет вообще никакого порыва к чему-либо. Верит Ставрогин в беса, а не в Бога потому, так как бес и есть отрицание всего и Ставрогин отрицает всё. Как Кириллов сказал Пётру Верховенскому: *«Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует»*<sup>2</sup>.

Все в романе говорят о Боге, все хотят решить загадку Бога. Шатов хотел бы поверить, он считал, что Бог является выражением народа, что русский народ — народ богоносец. Но Иван Павлович низводит Бога до атрибута народности, народ—тело божие, он верит в абстрактное понятие Бога, не верит в существование живого Бога. Он раздавлен этой идеей. Несмотря на то, что он испытывает влияние Ставрогина, он остаётся всегда добрым и милым особенно с Марьей Тимофеевной. Шатов заботится о ней, кроме того, он простил жене её супружескую измену. Эта доброта скрытая, на первый взгляд он нелюдимый, неприветливый, грубоватый человек. Но следует отметить, что Достоевский в романе всегда глубоко прячет красоту души и добро, это мы можем наблюдать и в случае с Марьей Тимофеевной. У Шатова есть некоторые характеристики Христа: ему стало понятно, что *воистину всякий пред всеми за всех и за всё виноват*, как сказал Зосима в *Братьях Карамазовых*, он не прощает жене, но принимает и понимает её также как и своих убийц.

Кириллов инженер, он строит мосты и одновременно провозглашает всемирное разрушение. Решением застрелиться он заявляет о своём своеволии. Он полагает, что человек выдумал Бога, для того, чтобы терпеть идею смерти и боли. Но если Бога нет, то вся воля человека, и человек таким образом становится новым богом, новым человеческим родом—Человекбогом. По происхождению это бунтарская

---

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, Т. VII, Наука, Ленинград, 1990, сс. 573-573.

идея. В отличие от православного понятия Богочеловека, так как богочеловечество возникло из акта любви к Богу, а ведь Человекбог является бунтом против Бога. Алексей Нилыч уверен что жизнь есть а смерти нет, жизнь не в будущую вечность, а в здешнюю вечность: когда все люди достигнут счастья, времени больше не будет. Так он говорит Ставрогину: *«время не предмет, а идея. Погаснет в уме»*<sup>3</sup>.

Нельзя не отметить, что Кириллов, персонаж который провозглашает своеволие, застрелил себя, чтобы заявить о своеволии в самой высшей точке, но в действительности решение о смерти принимает не Бог и не он а террористическая организация.<sup>4</sup>

Нечаев изображён в образе Петра Степановича Верховеского. Он является главой террористической организации, это безжалостный, жестокий, лживый человек, так он сам объясняет Николаю Всеволодовичу, что он играет роль дурака. Но он хитрый и совсем не дурак, *с луны соскочил*, посредством интриг, шантажа и угроз, Пётр обманывает высшее общество города, в котором развёртываются события романа. Через обман он создаёт и террористическую организацию, уверяя её членов в том, что она распространена по всей России, что в действительности неправда, так как она была лишь в этом городе. Он ложно обвиняет Шатова в намерении заявить в полицию о существовании тайного общества. Верховенский это воплощение зла, человек без света, человек-кариатура: у него нет ни единой черты характера, которая бы была связана с добром. Его связь с отцом Степаном Трофимовичем вводит в роман важную современную проблему, характеризующую этот период истории России, то есть конфликт поколений между отцами и детьми. Поколение отцов либеральное, но пустое, западническое, говорящее по-французски, они оторваны от русского народа, от земли, от русских традиций, они говорят непрерывно о русском народе, но совершенно не знают его. Дети намного конкретнее и решительнее отцов, не чувствуя связи с Россией они горят желанием разрушить весь старый мир, без малейшего сожаления. Они жаждут сделать что-нибудь, даже если это приведёт к тотальному разрушению всего.

---

<sup>3</sup> Там же, С. 225.

<sup>4</sup> R. Przybylski, *La morte dell'Anticristo*, in: S. Graciotti, V. Strada (a cura di), *Dostoevskij e la crisi dell'uomo*, Vallecchi Editore, Firenze, 1991, CC. 189-204.

Важная роль в романе отведена женским образам. Варвара Петровна, мать Ставрогина, очень деятельная женщина, занимается культурой и политикой города, вступает в конкуренцию с Юлией Михайловной Вон Лембке, женой губернатора. Но обе обмануты Петром Степановичем.

Законная жена Ставрогина, Марья Тимофеевна Лебядкина, это сумасшедшая хромоножка, похожая на юродивую, битая братом капитаном Лебядкиным. Ставрогин женился на ней для того, чтобы вызвать скандал, но между супругами не было интимной связи. Николай Всеволодович тайно давал деньги брату Лебядкиной на пропитание и чтобы держать в секрете их брак.

Марья Тимофеевна воплощает в себе разные образы. Это и традиционная православная Богоматерь, она замужняя но девственница, она носит розу в волосах, марианский символ, плачет по сыну, который никогда не родился. Она связана с Матерью Сырой Землёй, (языческое понятие божество со временем совпавшее с христианской идеей Богоматери). Мать Земля для человечества кормилица их детей, она их защищает при жизни и принимает в своё лоно после смерти. Марья юродивая, но как мы знаем в русской традиции юродивые как пророки, говорят открыто без страха правду о мире перед представителями власти. Они бродят полуголые, грязные, босые по всей России, могут быть также агрессивными и грубыми. Русский народ уважает и защищает юродивых, но они живут уединённо, чтобы беречь свою чистоту и избегают лести, искушения мира и мирских благ. Кроме того, у Лебядкины говорящее имя, Марья, как мы уже сказали, отсылает нас к Богоматери, отчество Тимофеевна происходит от имени Тимофей, которое в греческом языке означает «почитающий Бога или почтённый Богом», фамилия Лебядкина образованно от слова *лебедь*. Достоевский описывает её как настоящую лебедь, она одета *«в темное старенькое ситцевое платье, с ничем не прикрытою длинною шей и с жиденькими темными волосами, свернутыми на затылке в узелок, толщиной в кулачок двухлетнего ребенка»*.<sup>5</sup>

Следует отметить также, что она носит что-то вроде маски: она *белится и румянится и губы чего-то мажет*; у неё брови *длинные, тонкие и темные*. Думается, что её *переодевание* соединённое вместе с её юродивым сумасшествием служит для сокрытия её внутренней красоты и доброты и служит Марьи для

---

<sup>5</sup> Ф. М. Достоевский, С.С., Т. VII СС. 136-137.

выживания. Тоже самое характерный и для Шатова, внутренне он добрый и честный, но прячется за грубостью и резкостью.

Я хочу остановиться в своей работе ещё на двух женских образах: Дарьи Павловны Шатовой и Лизаветы Николаевны Тушиной. Дарья Павловна была любовницей Ставрогина во время их прибывания в Швейварии. Она искренно и преданно любит Ставрогина, он ценит её чувства, но без взаимной любви, он просто нуждается в ней и в конце своей жизни пишет ей его последнее письмо, как конспект исповеди. Варвара Петровна организывает обручение Дарьи с Степаном Трофимовичем Верховенским, для того, чтобы загладить грех сына в небрачной связи с Шатовой.

Богатая наследница Лиза безумно любит Ставрогина, несмотря на то, что он женат. Она почти является невестой Маврикия Николаевича, но не любит его и по первому же зову Ставрогина готова сбежать с ним. По характеру это не уравновешенная женщина, у неё часто случаются приступы истерии и ведёт себя как безумная.

После представления главных героев романа, я перехожу к центральному тезису моей работы, где анализирую феномен инверсии ролей персонажей текста Библии в художественно-философском произведении Достоевского.

Первую инверсию мы видим в сцене когда Шатов дал пощёчину Ставрогину. Этот жест знак опознания настоящей природы Ставрогина и Шатов как бы снимает маску с Николая Всеволодовича. Противоположный жест поцелуя Иуды мы наблюдаем в Евангелиях. Ставрогин в романе является предателем, он не сдержал своих слов и таким образом не оправдал ожидания Шатова. Шатов даёт пощёчину Ставрогину не за то, что он много раз унижал его, например отрицая брак с хромоножкой или измену своей жены и сестры, а этот жест был спровоцирован так как Ставрогин предал Слово, являясь ложным пророком. Гостиная Варвары Петровны, где встречаются последователи Ставрогина, представляет собой Гефсиманский сад. Пощёчина Шатова разоблачает предателя и его фальшивые намерения. В *Идиоте* (1869) Достоевский также использует пощёчину для того, чтобы показать настоящую природу главного персонажа, но в отличии от Бесов, Мышкин, который наделён христианскими чертами, получает пощёчину от Ганя. Похожая сцена в *Идиоте* также происходит при большом скоплении людей и именно в момент жеста пощёчины Рогожин называет Мишкина овцой, разглашая его настоящую природу.

Второй пример такой инверсии (переворачивание/переставление) я анализирую на других четырёх героях романа это Ставрогин, Марья Тимофеевна, Марья Игнатьевна (*Marie*) и Шатов. Достоевский выбрал то же имя и для Марьи Тимофеевны и для Марьи Игнатьевны, трудно поверить что это было только случайностью.

Марья Лебядкина законная жена Ставрогина, но она девственница и непрерывно оплакивает придуманного сына, которого действительности нет, но её горе по ему реальное. Марья Игнатьевна Шатова любовница Ставрогина, от которого ждёт ребёнка. Рождение сына совпадает с днём смерти Шатова. Как мы уже знаем, обе женщины также связаны и с Шатовым. Этот образ напоминает Святое семейство, но Святой Дух не приходит от Бога. Марья Лебядкина, благодаря своему безумию, некрасивости и переодеванию, сохраняет свою чистоту.

Марья Игнатьевна изменила Шатову, страсть к Ставрогину греховна и аморальна. Когда Шатов принял в качестве сына незаконно рожденного ребёнка жены и давая младенцу своё имя Иван, он лишает власти Ставрогина. В этот момент участь их сына решена: невинность не переживёт в мире бесов.

Смерть Шатова также символична. Бесы убивают его и верят, что он предатель. Но он не намерен заявлять на них в полицию, бесы были обмануты Петром Степановичем. Пётр решил сплотить группу с помощью убийства и таким образом Шатов умер козлом отпущения, как Иисус в Евангелиях, чьи черты он несёт на себе. Но Спасение невозможно, в отличие от Иисуса, жертва Шатова бесполезна, никого не освобождает и ни к чему не ведёт. В нём присутствуют все черты жертвы, одиночество, изгой, некрасивый, находиться одновременно и внутри и вне тайного общества. Эта жертва незавершённая, в ней заключена только смерть, но нет Спасения.

Смерть Ставрогина двойственная как и вся его жизнь. Жизненные силы Николая Всеволодовича погасли, не в теле, но в душе, он сказал: *«Я попробовал большой разврат и истожил в нем силы; но я не люблю и не хотел разврата»*<sup>6</sup>.

Он всегда ищет бремя, но бремя и крест нуждаются в страдании, а Ставрогин боится страдания, поэтому не может спастись. Лестница, доводящая до светёлки, до солечного, естественного света в мире это символическое изображение Христа. Восхождение по лестнице это как его Голгофа. На первый взгляд кажется,

---

<sup>6</sup> Ф. М. Достоевский, С.С. , Т. VII, С. 629

что он иносказательно достиг спасения, но он повесился как Иуда, отказавшись от страдания. Ставрогин выбрал быструю смерть, без горя, для того, чтобы не испытывать страдания, он жирно намылил крепкий шелковый снурок: «*всё означало преднамеренность и сознание до последней минуты*»<sup>7</sup>.

Мне кажется, что все эти инверсии, сознательные или нет, свидетельствуют об очень глубоком знании Евангелий Достоевским, в особенности Евангелия от Иоанна<sup>8</sup>, и Откровения<sup>9</sup>, это можно видеть по сценам происходящим с героями романа.

Но нельзя не отметить, что мир описанный в романе это предупреждение. Россия оказалась на распутье и Достоевский хотел показать путь, что можно идти только или с Христом или с Антихристом. *Бесы* провозглашают мир Антихриста, мир обманчивых благ и кажущейся свободы и Достоевский мог описать это фальшивое слово, сказанное лживым пророком, только используя инверсию образов Евангелия.

---

<sup>7</sup> Ф. М. Достоевский, *С.С.*, Т. VII, С. 632.

<sup>8</sup> I. Kirillova, *Dostoevsky's markings in the Gospel according to St John*//G. Pattinson, D. O. Thompson, *Dostoevsky and the christian tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, 41-50.

<sup>9</sup> W. J. Leatherbarrow, *Apocalyptic imagery in "The Idiot" and in "Devils"*, <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/03/043.shtml> - 22/12/2016.

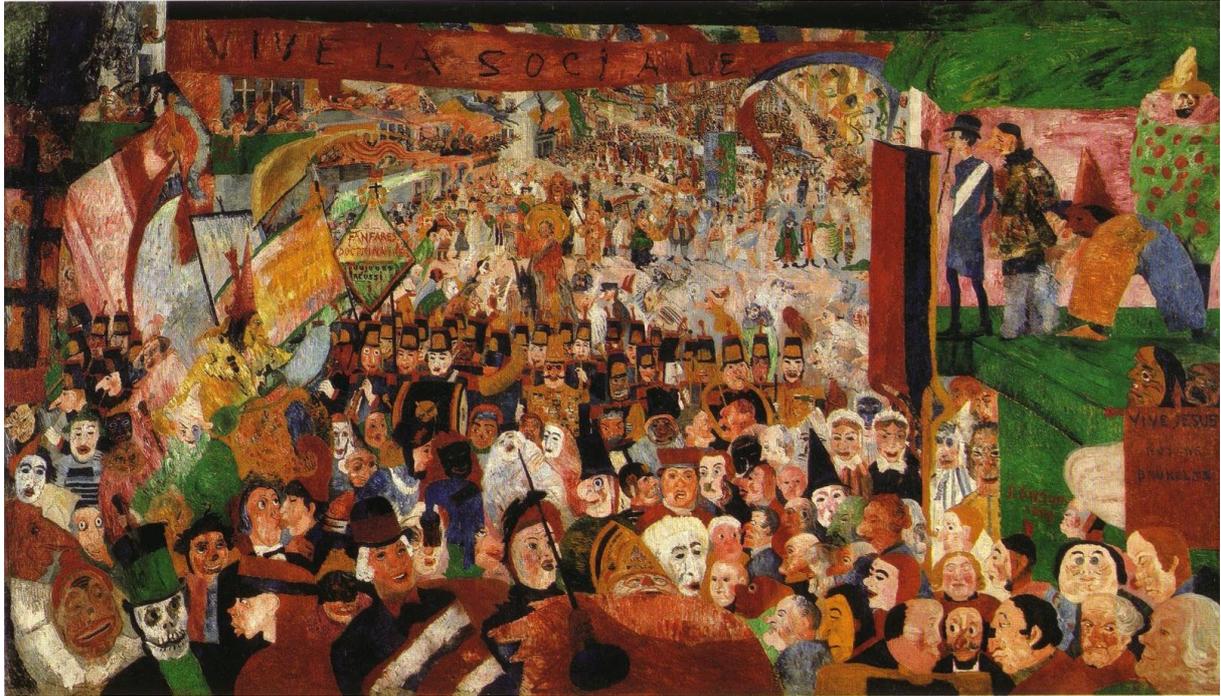


Figura 1. L'entrata di Cristo a Bruxelles nel 1889, olio su tela, Getty Museum, Los Angeles, 1888, (253x431). // (Fonte: <http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2013/02/Jamesn-Ensor-Lentrata-di-Cristo-a-Bruxelles-1888-89.jpg> - ultimo accesso: 20/2/2017).

## Introduzione

La genesi di *Бесы* (*Demoni*, 1873) è nota. Mentre si trovava a Dresda, nel 1869, per sfuggire ai creditori, Dostoevskij venne a sapere della morte dello studente Ivan Ivanovič Ivanov per mano dell'associazione terroristica *Народная Расправа* (*Giustizia sommaria del popolo*), facente capo al giovane rivoluzionario Sergej Gennadievič Nečaev. La notizia colpì particolarmente l'autore: egli, pur essendo lontano dalla Russia, si sentì in dovere di esprimere nel modo a lui più congeniale i rischi insiti in un rivolgimento rivoluzionario, iniziando a scrivere subito, di getto, già nel 1869, per il *Русский Вестник* (*Il messaggero russo*) di Katkov, le prime pagine di quello che all'inizio voleva essere una sorta di romanzo denuncia sulle possibili derive del socialismo. Il protagonista doveva essere Pëtr Stepanovič Verchovenskij, un personaggio senza scrupoli, pronto ad agire con la stessa spregiudicatezza del suo modello, il terrorista Nečaev. In realtà però la stesura iniziale del romanzo si rivelò subito problematica per l'autore, poiché egli non riusciva a infondere alla trama la forza che nelle sue intenzioni doveva avere la denuncia del socialismo rivoluzionario: sarebbe stato inutile infatti ergersi contro un fenomeno in tale espansione, senza un romanzo che non fosse assolutamente convincente, vigoroso. Il cambio di marcia per Dostoevskij arrivò con l'emergere nella sua immaginazione di un altro personaggio, Nikolaj Vsevolodovič Stavrogin, chiamato nei taccuini preparatori il Principe, che irrompe letteralmente sulla scena, subordinando a sé tutti gli altri personaggi, che da quel momento diventano suoi satelliti. Se con *Идуом*, (*L'Idiota*, 1869) Dostoevskij mise in atto il tentativo di creare un personaggio assolutamente buono, tra Cristo e Don Chisciotte, non infondendogli però forza e sangue, con Stavrogin riuscì invece a rappresentare il male in una forma potente, anche se basata sulla negazione, e a trasformare il Principe nell'incarnazione letteraria di un male che va oltre l'umano e giunge al metafisico. Stavrogin andò ben oltre le intenzioni di Dostoevskij, pare quasi che anche lo scrittore fosse vittima del fascino del suo stesso personaggio, di quel carisma che nel romanzo ha reso Nikolaj Vsevolodovič il centro gravitazionale di tutte le altre figure. Come ha scritto Berdjaev, Dostoevskij si è innamorato di Stavrogin, che è la sua debolezza, la sua tentazione, il suo peccato<sup>10</sup>. Egli diventa la chiave di volta del romanzo.

Quello che vuole dimostrare questo lavoro di tesi è che, una volta comparso Stavrogin, con tutta la sua complessità simbolica, il romanzo si eleva sul tempo storico e diventa universale. Egli permette a Dostoevskij di raccontare una la storia della perdizione dell'uomo che diventa

---

<sup>10</sup> N. Berdjaev, *Stavrogin*, "Russkaja Mysl", Moskva, 1914, kn. V, pp. 80-89. Berdjaev usa queste parole, *слабость, прельщение, грех Достоевского*.

esemplare, costruita su delle immagini profondamente radicate nella coscienza dell'autore, quelle del Nuovo testamento. Gli episodi evangelici però vengono ricodificati, in modo più o meno cosciente, per essere adattati a un contesto in cui al vertice non sta Cristo, ma il suo opposto, l'impostore, nel romanzo proprio Stavrogin. Per questo essi vengono rielaborati e proposti con delle dinamiche invertite: il segno di riconoscimento, il bacio di Giuda, diventa lo schiaffo di Šatov, che svela la vera natura del Falso Profeta Stavrogin di fronte ai suoi accoliti; la Sacra famiglia si sdoppia da una parte nel triangolo Stavrogin-Mar'ja Timofeevna-Šatov, con la maternità immaginaria della Leb'jadkina, dall'altra nel suo opposto speculare Stavrogin-Marie Ignat'evna Šatova-Šatov, con una maternità reale nel segno del tradimento e del peccato, in un ribaltamento tutto giocato sulla doppia occorrenza del nome Mar'ja; Šatov diviene capro espiatorio, vittima innocente, ma la sua morte è sterile, in nome del suo sacrificio la comunità demoniaca che l'ha braccato e ucciso si sgretola, il suo assassinio non è utile neanche ai fini del male; infine l'ambiguità di Stavrogin, che contiene in sé la lotta degli contrari, non in una dialettica creativa, costruttiva, ma in un annullamento delle forze opposte, che sfocia nell'annichilimento della personalità: la ricerca della croce e del fardello e la sua stessa morte preceduta dall'ascesa verso la luce celeste, un nuovo Golgota, ricalcano il percorso di Cristo sulla terra; ma l'incapacità di sostenere il peso della sofferenza, che sia la croce che il fardello richiedono, lo accostano a Giuda.

La possibilità stessa di questi ribaltamenti, che concorrono a creare una sorta di Vangelo al negativo, è insita nel legame oppositivo, ma strettissimo, tra fede e ateismo, espresso nel contrasto Cristo-Anticristo.

Dopo l'assassinio di Ivanov si percepisce che qualcosa è cambiato, che la Russia si trova a un bivio storico: adesso che dal chiacchiericcio liberale si è passati all'azione nichilista delle nuove generazioni, è necessario decidere che strada prendere. Per Dostoevskij la scelta si poneva su un'opposizione binaria: o con Cristo o con l'Anticristo. Stavrogin permette a Dostoevskij di dare alla scelta del socialismo uno spessore non solo umano e politico, ma metafisico. Si fosse limitato a Pëtr Stepanovič e agli altri demoni, il valore del romanzo si sarebbe rivelato solo sul piano storico, ma così non è stato. Come Gesù è la *pietra angolare*<sup>11</sup> della storia della Salvezza, così Stavrogin diventa la pietra angolare nella costruzione del romanzo, che viene presentato in questo studio come un Vangelo mutato di segno, una storia della Perdizione in cui nessuno sopravvive, nessuno si salva. Tutti i sacrifici, le morti, si rivelano vuote, prive di significato, tutto l'affannarsi degli uomini-maschera del romanzo si perde nel nulla ed essi stessi dal nulla vengono inghiottiti. Non esiste qui il percorso di

---

<sup>11</sup> Atti 4,11.

carnevalizzazione così come è studiato da Bachtin, carnevale come *festa del tempo che tutto distrugge e tutto rinnova*<sup>12</sup>, di caduta e rinascita, che permette ad alcuni personaggi di altre opere dostoevskiane di sperimentare la degradazione del peccato e, attraverso la sofferenza, risorgere a nuova vita: si pensi a Raskol'nikov di *Преступление и Наказание (Delitto e Castigo, 1866)* o a Dmitrij Karamazov di *Братья Карамазовы (I fratelli karamazov, 1879)*. Il mutamento nell'anima degli eroi esprime la possibilità del pentimento e la conseguente salvezza per tutti: se non si credesse nella salvezza dell'eroe, non si crederebbe neanche nella possibilità della salvezza per tutti e ciò renderebbe priva di significato la sofferenza di Cristo stesso<sup>13</sup>. La terra, che dovrebbe accogliere l'uomo e aiutarlo nel suo percorso di risalita etica, è morta, la sua stessa rappresentazione nel romanzo, Mar'ja Lebjadkina, viene uccisa. Con questo non si vuol affermare che l'opera di Dostoevskij non conosca luce in fondo al cammino nel peccato, si vede anzi, sullo sfondo di un mondo in preda al male, il tentativo sentito, fortemente voluto, di un ricomponimento apollineo dell'ordine violato, sostenuto dall'idea che la salvezza ci sarà e sarà per tutti, perché può essere vera salvezza *solo* se sarà per tutti. Ma la ricomposizione, la sintesi in senso positivo, non è propria di questo particolare romanzo. La luce che prevale nel Dostoevskij rivisto da Solov'ëv, che inaugura la linea interpretativa ottimistica che si oppone a quella tragica dell'opera dostoevskiana<sup>14</sup>, non trova uno spiraglio nei *Demonî*, non si può affermare qui che:

*Avendo accolto nella sua anima tutta la cattiveria che è nel mondo, tutta la pena e la tenebra della vita, e avendole sopraffatte con la forza illimitata del suo amore, Dostoevskij in tutte le sue creazioni ha lanciato il lieto annuncio della vittoria conseguita.*<sup>15</sup>

Non c'è riconciliazione nei *Demonî*, non si percepisce nessuna armonia con un ordine superiore trascendente, anzi tutto stride, è scomodo e disturba. Pare evidente con Šestov, cui si deve l'ingresso di Dostoevskij nella filosofia, che lo scrittore in tutto il suo sviluppo artistico abbia compiuto un percorso nella consapevolezza del tragico, della totale inconciliabilità di ciò che cade sotto i nostri occhi con l'ordine necessario della scienza o delle dottrine idealistiche, che servono solo da anestetici per non accorgersi o dimenticare

<sup>12</sup> M. M. Bachtin, *Dostoevskij – Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, p. 162.

<sup>13</sup> I. A. Esaulov, "Sobornost" in *Nineteenth-Century Russian Literature*, in J. Børtnes, I. Lunde (a cura di), *Cultural discontinuity and reconstruction, The Byzanto-Slav heritage and the creation of a Russian national literature in the nineteenth century*, Solum Forlag A/s, Oslo, 1997, p. 40.

<sup>14</sup> S. Givone, *La filosofia di Dostoevskij*, Laterza, Bari, 1984, p. 17.

<sup>15</sup> V. Solov'ëv, *Dostoevskij*, La Casa di Matriona, Milano, 1981, p. 32.

l'impossibilità di creare qualsiasi ordine umano che riesca davvero ad annullare l'orrore dell'esistenza. Si possono nascondere solo sotto un velo:

*La tragedia non viene cacciata via dalla vita da nessuna organizzazione sociale; a quanto pare, anzi è arrivato il momento non di negare le sofferenze, come una realtà fittizia, della quale ci si può liberare, come del diavolo con la croce, con la parola magica «non deve essere», ma di accettarle, riconoscerle e forse anche intenderle.<sup>16</sup>*

Del resto Šestov ha riconosciuto a Dostoevskij un particolare dono, la doppia vista, in cui ragione naturale e soprannaturale sono in continua lotta per prevalere nell'interpretazione del mondo:

*L'antica visione esige prove, vuole che tutte le impressioni esistenziali concordino fra loro; la nuova vista afferra tutto ciò che le si svela davanti, e non solo non si cura di conciliare la sua visione con i dati forniti dagli altri organi, ma non capisce, anzi non sente nemmeno la voce della ragione.<sup>17</sup>*

Quando si pensa al tragico si è propensi a vedere un eroe che sottostà a un destino immutabile e necessario, che quindi gli nega una libertà reale, ma non è così. In Dostoevskij tragico e libertà convivono. Givone spiega come questo sia possibile:

*[...] l'eroe [della tragedia N.d.A] soccombe a forze soverchianti e fatali. E questo soccombere ha il carattere della necessità. Ma questo non significa che l'ordine delle cose sia ristabilito nel suo fondamento. Soccombendo al destino, l'eroe lo riconosce come suo, ossia come qualcosa da lui intimamente voluto: al punto che è pronto non solo a portarne il peso, ma a risponderne agli altri e comunque a non maledire la terra per quanto il suo dolore sia crudele. Insomma, se la tragedia è non solo patire (patire il destino) ma anche agire (agire il destino!) l'ultima parola non è la necessità. È la libertà.<sup>18</sup>*

Calati nel tragico, gli eroi dostoevskiani non di meno ridono, sogghignano, prorompono insensatamente in risa isteriche. Questi stesso riso non è la risata liberatoria della festa di piazza medievale analizzata da Bachtin, sberleffo alla cultura ufficiale esclusivamente seria<sup>19</sup>, è uno scatto scomposto, incontrollato, sempre staccato da un moto interiore di gioia: è il ghigno fisso, maligno, di una maschera, che niente rigenera e nel niente ricade.

---

<sup>16</sup> L. Šestov, *La filosofia della tragedia, Dostoevskij e Nietzsche*, Marco Editore, Lungro di Cosenza, 2004, p. 192.

<sup>17</sup> L. Šestov, *La bilancia di Giobbe*, Adelphi, Milano, 1991, p. 87.

<sup>18</sup> S. Givone, *Nota* in L. Šestov, *La filosofia della tragedia, Dostoevskij e Nietzsche*, cit. P. VII.

<sup>19</sup> M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit. p. 84-85.

Se il Vangelo apre uno scorcio su quello che sarà il Regno dei Cieli, l'Utopia per eccellenza, i *Demoni* stessi non vogliono raccontare il mondo così com'è, si percepisce in essi un forte afflato profetico. Si potrebbe azzardare a definirli una profezia distopica, non collocata in un futuro remoto, ma quasi in un universo parallelo: il mondo come potrebbe essere se a quel bivio a cui si è accennato la Russia prendesse la strada della miscredenza e dell'Anticristo. L'idea che ci si trovi non in un punto qualsiasi della linea del tempo, ma che si sia in un *locus* denso, di quelli in cui si concentrano tutte le energie di un'intera epoca storica, prima di fare il salto verso una fase successiva, una sorta di accelerazione verso la fine, è favorita dai continui accenni non solo al Vangelo di Giovanni, ma anche all'Apocalisse. L'intero romanzo può essere visto come uno di quei momenti di crisi che Dostoevskij riesce a rendere così gravidi di conseguenze e di attese, pronti a mutare repentinamente, che hanno fatto concepire a Bachtin l'idea di *soglia*<sup>20</sup> come cronotopo: ma la soglia stavolta non è solo fisica, è un passaggio epocale, la linea che separa due mondi.

Alla fine della strada che porta all'ateismo ci sono i demoni. Stavrogin è innanzitutto un Cristo rovesciato, l'Anticristo: viene rappresentato come un uomo dotato di un carisma eccezionale, la sua attesa come quella di un messia permea tutta la prima parte del romanzo. Egli diffonde una parola che non è Parola sacra, eterna, conclusa, Parola ultima sulla storia del mondo, ma è doppia, ambigua, contraddittoria, infetta, incompleta, frammentaria: ciò non di meno il Falso Profeta riesce a diffonderla. Se la Parola di Cristo rende liberi<sup>21</sup>, quella di Stavrogin rende prigionieri, schiavi, disgrega la personalità umana. I suoi discepoli, destinati ad essere traditi e abbandonati, diventano vittime dell'idea che gli è stata instillata e della loro stessa guida che, chiamatili a sé, ne prova disgusto, ma ciò non di meno li stravolge in una metanoia demoniaca. Il pastore si è sottratto loro, e queste larve frastornate e prive ormai di un'esistenza autonoma nella libertà, possono solo farsi fagocitare dalla loro cerebralità febbrile e concludere il loro cammino nella disintegrazione. Stavrogin è indifferenza assoluta al bene e al male, e anche in questo è opposto a Cristo, più che se fosse votato completamente al male. Cristo è la chiave di volta del sistema morale, la Libertà che impone la scelta etica, Nikolaj Vsevolodovič si pone al di là della stessa scelta, nella dimensione dell'indifferenza, in cui l'intrico dell'arbitrio assoluto espande le possibilità in modo esponenziale, lacerando l'uomo che si trovi senza l'adeguata bussola. L'assoluta mancanza di una gerarchia di valori assiologicamente ordinata può condurre l'uomo privo di orientamento morale a perdersi nel labirinto etico. Ma non è solo il tratto anticristologico di Stavrogin o il suo rapporto con i

---

<sup>20</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, pp. 395-396.

<sup>21</sup> Gv 8, 31-32.

demonî, che ricalca, pur invertito di segno, quello Cristo-apostoli delle Scritture, quello che questo lavoro vuol mettere in evidenza: sono presenti infatti nei *Demonî* una serie di scene e di immagini che ricordano alcune figure e episodi narrati nel Nuovo Testamento, ma che, una volta trasposti nel romanzo cambiano di valore. Tenendo conto della stratificazione simbolica che Dostoevskij ha intessuto nei suoi personaggi, si rileva come i loro ruoli e le loro relazioni reciproche si invertano specularmente rispetto ai personaggi e alle scene di cui ripetono il modello e che sono narrate negli episodi evangelici.

Queste inversioni contribuiscono a dare valore universale, metafisico, a ciò che è narrato nel romanzo. Dostoevskij sente profondamente l'ambivalenza del rapporto tra fede e ateismo, l'ateo è a un passo dalla fede perfetta, sul penultimo gradino, è in una posizione privilegiata per concludere il cammino e addirittura convertirsi, come afferma Tichon. È l'indifferenza, la malattia di Stavrogin, ad essere sterile. È ciò di cui parlano i versetti dell'Apocalisse sulla lettera alla chiesa di Laodicea, citati a memoria da Tichon a Stavrogin: i caldi e i freddi, coloro che hanno ancora forze ad animare il loro spirito, hanno una speranza, i tiepidi, gli indifferenti, no, e per questo verranno rigettati, vomitati via come dei parassiti.

Ateismo e fede si specchiano così l'uno nell'altra, nel reciproco opposto. Entrambe queste anime dell'uomo, che costituzionalmente preferisce *volere il nulla, piuttosto che non volere*<sup>22</sup>, incarnate nei vari personaggi del romanzo, si affannano intorno all'idea di Dio, per affermarla o rigettarla, ma sempre con una passione-possessione estrema:

*L'ateo vero è blasfemo: egli nega Dio in quanto lo uccide perché ha la consapevolezza che tutta la sua vita dipende da questo punto: il problema dell'esistenza di Dio non è soltanto un problema di teologia, ma è innanzitutto un problema di vita.*<sup>23</sup>

È questa la cifra dell'intero romanzo. Pareyson amplia il punto di vista di Berdjaev sulla tendenza agli estremi dell'anima russa, evidente soprattutto nei *Demonî*:

*[...]al punto che essi sono giunti all'estremo della religione e all'estremo dell'ateismo, portando nei due casi la soluzione fino in fondo, in modo che l'una*

---

<sup>22</sup> F. Nietzsche, *Genealogia della morale, Terza Dissertazione, Che significano gli ideali ascetici?*, in F. Masini, (a cura di) *Opere di Friedrich Nietzsche, Al di là del bene e del male, Genealogia della morale*, vol. VI, tomo II, Adelphi, Milano, 1979 p. 299.

<sup>23</sup> L. Pareyson, *Dostoevskij – Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Einaudi, Torino, 1993, p. 117.

*non è in sostanza che il capovolgimento dell'altra, e l'ateismo non è i fondo che la religione rovesciata.*<sup>24</sup>

Il tiepido Stavrogin è l'unico che si allontana da questo, egli è l'unico che non vuole nulla e questo lo porta a rappresentare il male-negazione, assenza.

Ciò che tiene uniti questi due opposti, come i due volti di un Giano bifronte, è proprio l'urgenza puramente umana di rivolgersi verso l'alto, pur senza avere un oggetto cui tendere. L'ateo, come il credente, sente la necessità di orientare il proprio slancio, anche solo verso lo scranno vuoto di Dio.

Lo stesso *Catechismo del rivoluzionario* (1869), una sorta di manuale del buon sovversivo redatto, ormai lo si può asserire con buona certezza<sup>25</sup>, dallo stesso Nečaev sulla base delle idee anche di Tkačëv e Rachmetov<sup>26</sup>, ha un titolo ambivalente. Nečaev, un vero e proprio asceta della rivoluzione, utilizza con voluta ambiguità nel titolo la parola *catechismo* che afferisce alla didattica delle dottrine religiose, a sottolineare come la dedizione e la fede nella causa rivoluzionaria debbano ricalcare l'entusiasmo del vero credente.

È sulla base di questa opposizione fede-ateismo che si può pensare di leggere i *Demonî* come un Vangelo rovesciato, cercando di intravedere al suo interno una nuova simbologia, basata sull'inversione di quella cristiana tradizionale.

Prima dell'analisi delle simbologie dei personaggi e delle stesse inversioni, in questo lavoro di tesi si è ritenuto opportuno cercare di capire cosa siano per Dostoevskij la libertà e il male, in particolare nei *Demonî*, tenendo come riferimento costante la tradizione ortodossa. Segue un breve *excursus* sulla demonologia slava e sull'intrecciarsi al suo interno di tradizione pagana e cristiana, cercando di tracciare qualche distinguo terminologico, basato principalmente sull'uso letterario di *бѣс* 'demonio' e *демон* 'demone', orientato a chiarire l'accezione di *бѣс* all'interno delle due epigrafi scelte da Dostoevskij per introdurre al romanzo.

In chiusura a questa breve introduzione vorrei dire due parole riguardo la mia scelta di porre in apertura a questo lavoro il quadro di James Ensor *L'ingresso di Cristo a Bruxelles* (1888). Se si potesse fare l'esegesi di un testo letterario con un quadro, in modo potremmo dire sinestetico, credo che Ensor, si può ritenere senza averne la minima intenzione, abbia reso meglio di qualsiasi parola l'atmosfera che si respira nel romanzo dostoevskiano. In questo mondo popolato da maschere, da creature vuote, il ritorno di Cristo sulla terra si riduce a un

---

<sup>24</sup> L. Pareyson, *Ibidem*, p. 116.

<sup>25</sup> M. Confino, *Il catechismo del rivoluzionario*, Adelphi, Milano, passim.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 63.

evento mondano. Egli, in groppa a un umile asino, come nella Domenica delle Palme, attraversa le strade di Bruxelles senza che nessuna delle caricature di questa umanità degenerata, una folla che è già massa, gli rivolga lo sguardo, a rappresentare la perdita nell'uomo di una dimensione trascendente, in un'atmosfera da sabba infernale, da carnevale satanico. Il sorriso dipinto sul volto delle maschere è falso quanto quello dei demoni. La prospettiva mette al centro della composizione Cristo, ma è un Cristo lontano, difficile da individuare, quasi inghiottito dalla fiamma. La stessa scritta *Vive la sociale* potrebbe benissimo trovarsi in calce alla lettera di addio di Kirillov e, giustapposta ironicamente a *Vive Jesus le Roi de Bruxelles*, crea un'associazione che per Dostoevskij sarebbe risultata certamente stonata.

I mondi dei due artisti si presentano vicini nel rappresentare un'umanità distratta e svuotata, che non trova Cristo semplicemente perché voltata dall'altra parte.

## La natura della libertà e del male nell'Ortodossia e nella concezione di Dostoevskij

È evidente come l'opera di Dostoevskij intessa una continua conversazione con se stessa: le pagine si parlano, discutono, si confrontano nel tempo, sono in contatto tra loro, si pongono domande e si rispondano in un confronto che ci raggiunge nel nostro tempo, proprio come i personaggi che la popolano con le loro idee perennemente in dialogo. Per questo, nonostante il presente lavoro di tesi rivolga la sua attenzione all'analisi del romanzo *Бесы*, non è inopportuno esordire con la nota frase sulla *natura ampia* dei Karamazovy e sulla loro capacità contemplare entrambi gli abissi, perché essa spiega meglio di qualsiasi altra constatazione, l'ebbrezza che deriva dal dono paradossale della libertà, che pervade tutta la filosofia e l'arte di Dostoevskij:

*А вот именно потому, что мы природы широкие, карамазовские, — я ведь к тому и веду, — способные вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения. [...] Ощущение низости падения так же необходимо этим разнузданным, безудержным натурам, как и ощущение высшего благородства“, — и это правда: именно им нужна эта неестественная смесь постоянно и непрерывно. Две бездны, две бездны, господа, в один и тот же момент — без того мы несчастны и неудовлетворены, существование наше неполно. Мы широки, широки, как вся наша матушка Россия, мы всё вместим и со всем уживемся! [Б. К. с. 212]<sup>28</sup>*

L'immagine degli abissi racconta di nature estreme, come quella di Dmitrij Karamazov, nature passionali e come tali imprevedibili, insaziabili, che vivono così, camminando su un filo sottile, come un acrobata che, se sbilanciato, difficilmente riesce a stare in equilibrio.

---

<sup>27</sup> F. M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v 15-i tomach*, Pis'ma 1834-1881, S-Peterburg, Nauka, 1996, T. 15, c. 21. *Pismo k M. M. Dostoevskomu*, 16 avgusta 1839 Peterburg. *L'uomo è un mistero. Un mistero che bisogna risolvere, e se trascorrerai tutta la vita cercando di risolverlo, non dire che hai perso tempo; io studio questo mistero perché voglio essere un uomo* trad. da F. M. Dostoevskij, *Lettere sulla creatività*, Feltrinelli, kindle book.

<sup>28</sup> F. M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v 15-i tomach*, Brat'ja Karamazovy, S-Peterburg, Nauka, 1991, T. 9 -10 Da qui in avanti per i romanzi contenuti nella *Sobranie sočinenij* il riferimento alla pagina sarà contenuto tra parentesi insieme a una sigla del romanzo, che verrà messa a piè di pagina insieme all'indicazione del tomo, alla occorrenza. Qui "Brat'ja Karamazovy": Б. К. т. 10

Gran parte dei personaggi di Dostoevskij si possono definire così, acrobati della libertà e della morale, per i quali ad ogni passo corrisponde la scelta, il brivido della decisione definitiva, segnando il limite tra la caduta e la vita degna di essere vissuta. Quando l'uomo trova la fede in Dio, secondo Dostoevskij, è come se finalmente fosse imbragato e sorretto, così nell'incontro con Cristo e nella rettitudine morale ritrova il suo equilibrio e lo ritrova anche la sua anima, non solo quella spirituale, ma anche quella razionale, che contempla le cose di questo mondo. Sono personaggi tornati in equilibrio Dmitrij e Raskol'nikov, che hanno subito la folata di vento, sono caduti, ma si sono aggrappati all'ultimo e hanno trovato chi gli ha teso la mano e li ha aiutati a rimettersi in piedi, Alëša da una parte e Son'ja dall'altra, entrambi rappresentanti della Parola di Dio e del suo potere salvifico.

Ciò che preoccupa Dostoevskij non è tanto la teologia, quanto l'antropologia, trovare la chiave per decifrare l'enigma dell'uomo:

*Dostoevskij è tormentato dal mistero dello spirito umano. Preoccupa il suo pensiero l'antropologia, non la teologia. Non come pagano, non come uomo naturale risolve il problema di Dio, ma come cristiano, come uomo spirituale risolve il problema dell'uomo. In verità, il problema di Dio è un problema umano. Il problema dell'uomo è un problema divino, e, forse il mistero divino meglio si rivela attraverso il mistero umano che con una ricerca di Dio attraverso la natura e fuori dell'uomo.<sup>29</sup>*

Nei *Demonî*, il peggio sembra essere già accaduto. Il momento che la voce narrante, spettatore degli ultimi avvenimenti, racconta sembra venire da una realtà che ha già imboccato la sua strada di perdizione, sembra venire dal fondo dell'abisso sotto la fune, verso cui i personaggi sono già caduti, collassati verso il basso, in un momento in cui la decisione è già stata presa ed è quasi irrecuperabile, perché ha già portato alle estreme conseguenze, al delirio, alla follia, dove anche solo tendere la mano verso l'alto sembra un gesto superfluo, una posa plastica che non porta da nessuna parte. Una *dannazione universale*, anziché una *salvezza universale*. Coloro che sono caduti non sono caduti da soli: per gli ortodossi ci si salva insieme, ma qui una redenzione sembra impensabile. Stepan Trofimovič Verchovenskiĭ, rappresentante della generazione molle e liberale dei padri, che ha corrotto e formato la generazione oggetto del romanzo, quella violenta e spregiudicata dei *figli*, sperimenta la *metanoia*, grazie alla mano tesa di Sof'ja la venditrice di Vangeli, ma pur in un percorso di rigenerazione morale e di consapevolezza, delineato precisamente alla fine del romanzo, dopo

---

<sup>29</sup> N. Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 14-15.

aver trovato in fondo a tutte le ipocrisie se stesso, Stepan Trofimovič si dice la verità, ma non si salva, non almeno su questa terra: egli muore.

L'uomo che cammina sull'orlo dell'abisso<sup>30</sup> sperimenta la sensazione, eccitante e terribile al tempo stesso, della libertà: essa nella concezione ortodossa è ciò che avvicina l'uomo a Dio<sup>31</sup>, perché è in un atto di libertà pura che Dio ha creato il mondo, e l'uomo, attraverso il suo esercizio, sente di poter ricapitolare in sé, nel suo microcosmo, il senso della Creazione. La libertà di Dio è il presupposto imprescindibile della libertà dell'uomo e della sua dignità, che egli deve imparare a riconoscere in se stesso e negli altri:

*Dostoevskij osserva ogni essere umano con amore infinito e grande stima, anche se questi viene a trovarsi sul grado più infimo della società. Egli scopre la sua dignità umana. Allo stesso tempo, però, mostra anche la realtà contraria. La libertà umana è degradata dovunque, e l'uomo deve combattere per la propria libertà. La libertà che rende l'uomo libero, questo è il problema principale delle opere di Dostoevskij.<sup>32</sup>*

La dignità ha però un prezzo e il prezzo è la tragedia che nella pratica della libertà è insita. Ci sono due modi di perseguirla nell'opera di Dostoevskij: l'autoaffermazione, attraverso la scelta ribelle, o il Cristo, cioè l'accettazione volontaria della Verità, la remissione nelle Sue mani del dono supremo, in un atto che non è sottomissione, ma riconoscimento: nell'adesione a lui, in cui risiede l'unica vera libertà. Questi modi sono trasfigurati letterariamente nei due abissi<sup>33</sup>: la libertà di scelta, la libertà minor agostiniana, e la libertà major, che non consiste nella scelta ma nella Verità<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> I due abissi di cui parla Dostoevskij possono essere intesi come rappresentazione della struttura binaria della cultura ortodossa, che esclude la presenza del purgatorio. Infatti: *«сама их предельная близость в мире Достоевского может свидетельствовать не о релятивности этих «двух путей», а является отражением бинарной структуры православного сознания, овергающего «серединную» область Чистилища и, тем самым, резко сближающего сферы греха и святости. Именно в православной картине мира, отразившейся в романах Достоевского, «ад» и «рай» могут иметь общую границу, которая и соединяет и разделяет их в человеческом сердце»*. (I. A. Esaulov, *Paschal'nost' russkoj slovesnosti* – M. Krug, 2004, pp. 278-279).

<sup>31</sup> Gregorio di Nissa, *De anima et resurrectione*, PG 46, 101c, citato in T. Špidlík, *Spiritualità dell'Oriente Cristiano-Manuale sistematico*, San Paolo, Milano, 1995, p.100.

<sup>32</sup> T. Špidlík, *L'aspetto antropologico della libertà in Dostoevskij*, in T. Špidlík, (a cura di) *«Lezioni sulla Divinumanità»*, Lipa, Roma, 1995, 157-174.

<sup>33</sup> cfr. Špidlík, *Ibidem* pp. 160-165 L'autore indica le caratteristiche della libertà secondo Dostoevskij: essa è tragica: tragica, perché in essa consiste la sua dignità e allo stesso tempo lo annienta; irrazionale, in quanto sia la scelta del bene che quella del male non seguono la logica; sovraumana, in quanto essere liberi avvicina all'essere divini; inoltre è illimitata ed escatologica.

<sup>34</sup> R. Przybylski, *La morte dell'Anticristo*, in S. Graciotti, V.Strada, *Dostoevskij e la crisi dell'uomo*, Vallecchi Editore, Firenze, 1991, p.189.

Špidlík, riecheggiando il pensiero di Gregorio di Nissa, approfondisce il concetto di libertà umana considerandola in due momenti, uno che precede la caduta e uno che la segue: prima della caduta l'uomo era libero dal male e dal peccato, era libero dai richiami della carne, era libero perché sovrano rispetto agli altri esseri, era libera la sua intelligenza, capace di puntare alla Verità senza perdersi tra le ombre delle illusioni, fino alla *parrêsia*, il parlar franco con Dio: tutto ciò a sottolineare la vicinanza originaria tra uomo e Dio, nella libertà elevata al livello della libertà divina. Dopo la caduta all'uomo resta la libertà di scelta, la *proáiresis*, attraverso la quale, se sceglie il bene, può provare a restaurare la libertà originaria cioè la *eleuthería*. Il cortocircuito mentale di Kirillov si realizza proprio a questo livello: egli confonde i due livelli di libertà e crede che la libertà umana, quella che si esercita su questa terra, quella che permette di scegliere tra bene e male, tra la vita e la morte, possa permettergli di raggiungere la vera libertà, quella cioè di Dio e che rende simili a Lui, non passando attraverso l'avvicinamento, la docile sottomissione alla Verità, ma con un gesto di ribellione assoluta, che sovverte il messaggio cristiano dell'incarnazione e l'idea ortodossa della tensione amorosa tra Dio e uomo. Egli rinuncia al dono divino della vita, preferendogli la morte, in un atto di negazione: è convinto che la libertà basti a se stessa. Ma in Dostoevskij la deificazione dell'uomo, alla base della *teandria*, non può avvenire al di fuori di Dio, ma solo in Lui. L'uomo deve passare da *prósôpon* a *ipostasi*, dall'essere rivolto verso se stesso, attraverso vari stadi di conoscenza e di coscienza della propria natura, all'apertura verso Dio, deve rientrare nella propria dimensione trascendente per congiungere la propria immagine divina alla Persona assoluta, che è solo in Dio.<sup>35</sup> Kirillov pur nella sua disponibilità al sacrificio per l'idea, resta un essere chiuso in sé stesso, aperto verso un piano superiore illusorio, che riflette l'inferiore, la dimensione terrena. La sua ricerca scopre non avere oggetto alcuno, distratta da un fantasma di libertà che conduce all'autodistruzione. In Dostoevskij Dio e l'uomo non possono escludersi<sup>36</sup> a vicenda, non può l'uno scacciare l'altro:

*In Dostoevskij c'è Dio e l'uomo. Dio, in lui, non divora mai l'uomo, l'uomo non scompare mai in Dio, ma rimane fino alla fine, nei secoli dei secoli. In ciò Dostoevskij è stato cristiano nel senso più profondo della parola.*<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> P. Evdokimov, *L'ortodossia*, Il Mulino, Bologna, 1965, p. 96.

<sup>36</sup> S. Bulgakov definisce Kirillov non tanto ateo, quanto antiteista, egli non nega Dio, non lo vuole e vuole prenderne il posto. (S. Bulgakov, *La tragedia russa*, in A.A., *Il dramma della libertà - Saggi su Dostoevskij*, La Casa di Matrona, Milano, 1991, pp. 97-121).

<sup>37</sup> N. Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, cit. p. 46.

Tornando ai due abissi, l'angoscia dell'uomo è data dall'arbitrio, dal peso della scelta<sup>38</sup>. Evdokimov sottolinea come:

*L'uomo è a ogni istante sospeso tra l'essere del suo attuarsi e il ritorno al nulla donde è stato tratto, tra lo "svuotarsi" e il "riempirsi". [...] La libertà non inventa valori, ma essi ricevono vita e si incarnano nella nostra personale scoperta di questi valori. Scoperta che è soggettivamente sempre inventiva, perché è creazione della mia relazione con i valori, relazione unica, mai esistita prima; in questo senso si può dire dell'uomo che egli è quello che si fa.*<sup>39</sup>

L'idea di libertà come momento di autoconsapevolezza di sé attraverso la scelta, attraverso l'incontro dei valori, può realizzarsi pienamente nell'arte solo nel romanzo polifonico, solo nel dialogo. La libertà che si genera a contatto con i valori, nel suo modo di interpretarli unico, che si stacca dal concetto generale e si sostanzia in un'esistenza, in una verità particolare che si autoconosce e autoafferma, può concretizzarsi letterariamente solo nell'incontro dinamico con l'altro, che in sé porta la sua propria esperienza, la sua propria idea, i suoi propri valori, anch'essi vivi e pronti al confronto. L'incontro col valore acquisito dall'altro stimola l'emergere di una consapevolezza sempre più profonda della propria concezione del valore, che si stratifica per tratti distintivi e si personalizza, permettendo la costituzione e la comprensione della propria visione del mondo. I valori, le idee, devono essere messi nel mondo per vederne lo sviluppo, i *valori si incarnano nella personale scoperta di questi valori*: questo nella visione non solo ortodossa, ma anche bachtiniana dell'opera di Dostoevskij<sup>40</sup>. E ancora: in modo assolutamente perverso è ciò che fa Stavrogin, seminando i germi delle sue idee e aspettandone la maturazione, vedendone a distanza l'incarnazione soggettiva e il valore nell'agone del dialogo.

I *demoni* potevano scegliere quale parola accettare, hanno assorbito quella di Stavrogin, una provocazione diabolica, una parola che è vuoto esperimento, una parola che non porta a nulla se non alla distruzione. Ma è questa la tragedia del libero arbitrio: esso comprende la possibilità del male, per permettere la possibilità del vero bene. Non esiste infatti per Dostoevskij vero bene se la scelta non è libera, lo dimostra il monologo del Grande

---

<sup>38</sup> cfr. M. Ravera, *Peccato originale*, in P. P. Portinaro (a cura di), *I concetti del male*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 264-282. Ravera sottolinea come Kierkegaard, ne *Il concetto dell'angoscia* (1843), ritenga che il divieto divino abbia suscitato in Adamo l'opzione del peccato e, con essa, la libertà e l'angoscia. L'angoscia, secondo il filosofo danese, avrebbe gettato Adamo in una situazione ad alta instabilità, che non poteva che condurlo al peccato.

<sup>39</sup> P. Evdokimov, *L'ortodossia*, cit. P. 101.

<sup>40</sup> Il dialogo secondo Bachtin è l'unico modo attraverso cui il personaggio dostoevskiano si rivela agli altri e a se stesso, egli nel dialogo diviene per la prima volta ciò che è. Essere significa comunicare dialogicamente. (M. M. Bachtin, *Dostoevskij – Poetica e stilistica*, cit. p. 331).

Inquisitore, rovesciato su Cristo con l'urgenza covata nella lunga attesa: di fronte ha la Parola muta, che non richiede voce perché persuade di per sé, quella di Cristo. Il Bene come inteso da Dostoevskij è la scelta, la libertà così come Egli l'ha offerta: è il paradigma assiologico che tiene su da solo il sistema morale:

*Но не вы ли говорили мне, что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной? [Б. с. 237]<sup>41</sup>*

Questa domanda è rivolta da Šatov a Stavrogin, ma è anche un'intima convinzione dello stesso Dostoevskij, che precede, nella lettera del 1854 a Natalija Dmitrievna Fonvizina, un accorato inno d'amore per Cristo:

*Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, что если б кто мне доказал, что Христос вче истины, действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной.<sup>42</sup> [П. с. 96]*

La verità, in minuscolo, non è la Verità della Parola, è la verità dell'evidenza scientifica, della logica euclidea di Ivan Karamazov, la fede non deve necessitare di assiomi, di logaritmi, di equazioni: la fede è un salto, che non deve essere condizionato né dal miracolo, né dalla volontà, né dal pane terrestre.

La fede in ambito ortodosso è un dono e un lavoro continuo: attraverso una *praxis* sia positiva, se diretta allo sviluppo delle virtù, che negativa, se mira a liberarsi dai cattivi pensieri, un esercizio spirituale costante e un cammino di virtù definito, l'uomo può raggiungere la *theoria*: dall'azione alla contemplazione degli intellegibili, fino all'ultimo gradino della *theosis*<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> F. M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij*, "Besy": Б., том. 7.

<sup>42</sup> F. M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij*, "Pis'ma 1834-1881": П., том 15.

<sup>43</sup> Come segnala T. Špidlík, *L'aspetto antropologico della libertà in Dostoevskij*, in T. Špidlík, (a cura di) *"Lezioni sulla Divinumanità"*, cit., p.163 Zosima ne *I Fratelli Karamazov* spiega come la sicurezza della fede arrivi attraverso la libera scelta del bene: *"Опытom деятельной любви. Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно. По мере того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и бытии бога, и бессмертии души вашей. Если же дойдете до полного самоотвержения в любви к ближнему, тогда уж несомненно уверуете, и никакое сомнение даже и не возмoжет зайти в вашу душу."* [Б. К. т. 9, с. 64].

La libertà di scelta, il delirio derivante dalla visione dei due abissi, è una sensazione che provoca un grande turbamento, non tutti gli uomini sono in grado di sostenerla. Questa è almeno l'opinione del Grande Inquisitore, ma ancor prima, di Šigalëv, che concepisce una teoria che svilisce la dignità dell'uomo, che lo identifica con le sue necessità meramente materiali e non lo reputa all'altezza del dono che Dio gli ha fatto:

*Он [Шигалёв] предлагает, в виде конечного разрешения вопроса, — разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать. Меры, предлагаемые автором [...] основаны на естественных данных и очень логичны. [Б. С. 379]*

E Šigalëv a sostegno delle proprie tesi:

*— Я предлагаю не подлость, а рай, земной рай, и другого на земле быть не может. [Б. с. 380]*

Quanto si somigliano, così accostate le promesse socialiste e quelle del Grande Inquisitore! E che potenza profetica!

La libertà nell'uomo è qualcosa di più profondo, è insopprimibile, è innegabile. È l'insegnamento di Dostoevskij, se l'uomo depone la sua libertà ai piedi degli idoli, siano essi promesse di paradisi, di pane, di miracoli, di livellamenti mascherati da giustizia sociale, perde la sua scintilla divina e non sarà in grado di sopportarlo, perché essa è parte fondante della sua umanità: finirà nella schiera degli uomini vuoti.

L'uomo dunque per lo scrittore può essere libero solo con Cristo: Egli non obbliga nessuno, ma quando la libertà finalmente si esprime puntando verso di Lui, la scelta svanisce e rimane solo la visione del Bene e della Verità. Ma nelle fasi precedenti il dolore è profondo, si può attraversare un cammino di sofferenza<sup>44</sup> e la sofferenza potrebbe rivelarsi insopportabile. Ma

---

<sup>44</sup> Il tema della sofferenza dell'uomo è strettamente connesso al problema della teodicea e della responsabilità del male. Kantor sottolinea che nella cultura russa il problema della teodicea è stato introdotto proprio da Dostoevskij che, similmente a quanto affermato da Agostino nelle "Confessioni", ritiene il male responsabilità dell'uomo. Questo è dato secondo Kantor dalla differenza tra l'oggi dell'uomo e l'oggi continuo di Dio, che assorbe in se tutto il tempo, il passato e il futuro. Questo implica due livelli di conoscenza completamente diversi, ciò che è chiaro per Dio può essere enigmatico per l'uomo che può soltanto domandare: "Человеку такого знания не дано. Он может только вопрошать Бога. Но в этом вопрошании он может проявить свободу духа, дарованную ему тоже Богом, но эта свобода может в нравственном отношении, не отвергая Божественную гармонию, предложить свои этические нормы. Этот дуализм и есть

la sofferenza a imitazione di Cristo è ciò che dà statura morale all'uomo, una statura quasi divina, e attraverso l'accettazione di questo percorso che l'uomo ribadisce la sua immagine divina:

*[Dostoevskij] Compatisce, ma non cerca di diminuire il pianto. Il dolore è, secondo Dostoevskij, un prezioso dono di Dio. L'uomo che non si è perfettamente identificato con Cristo realizza la sua libertà in maniera errata. Prende la via della distruzione. Ma, per grazia di Cristo, soffre. Questa sofferenza gli è di stimolo per una profonda riflessione e per la possibilità di un ritorno. [...] La sofferenza come tale è già una identificazione con Cristo sofferente e perciò espia e prepara le nuove scelte per il bene. È un paradosso, ma la grande dignità dell'uomo in questo mondo è la sofferenza.<sup>45</sup>*

Ma prima della Verità, regna il dubbio. È impietoso, bruciante, lo sguardo di Stavrogin su Šatov, quando egli gli risponde:

— Я верую в Россию, я верую в ее православие... Я верую в тело Христово... Я верую, что новое пришествие совершится в России... Я верую... — залепетал в исступлении Шатов.  
— А в бога? В бога?  
— Я... я буду веровать в бога.  
[Б. с. 241]

Ma Dostoevskij lo comprende, ecco cosa scrive nei Taccuini 1880-1881:

*Не как малчик же я верю во Христа и его исповедую, а через большое горнило сомнений моя осанна прошла.*

Quando si legge il *crederò* di Šatov non si percepisce forza, convinzione, si capisce già che il *credo* tarderà ad arrivare. Nel mondo infestato dai demoni non c'è spazio per l'attecchimento del seme della fede: il nazionalismo religioso russo che è stato piantato in Šatov non deriva da una reale conoscenza del popolo, non affonda le radici nella terra e, senza terra, in Russia non c'è fede e neanche Dio. Šatov sa di *dover* volere, sa *cosa* deve volere, ma il significato profondo di Cristo gli manca, perché gli manca il popolo, perché la sua idea proviene da Stavrogin: eppure, nonostante ciò, ha l'intuizione del bene, è il personaggio che

---

*открытие Достоевского.*" (V. K. Kantor, *Ispoved' i teodiceja v tvorčestve Dostoevskogo (recepcija Avrelija Avgustina, "Voprosy filosofii"*, n°4, Nauka, Moskva, 2011, pp. 96-103).

<sup>45</sup> T. Špidlík, *L'aspetto antropologico della libertà in Dostoevskij*, in T. Špidlík, (a cura di), *"Lezioni sulla Divinumanità"*, cit. p. 173-174.

maggiormente porta lo stigma della sofferenza, nella quale trova una capacità di perdono che irradia un fascio di purezza: uno dei rari squarci nel buio del romanzo.

Il *crederò* di Šatov però apre anche un'altra questione: attraverso l'intenzione si segna l'inizio del cammino verso Dio e si accentua la rilevanza della volontà nella salvezza e nel compiere il male. Nella cultura occidentale, percorsa dalla dottrina agostiniana, che parte dall'insegnamento paolino e trova la sua massima espressione nella confessione protestante, l'uomo, parte di una *massa damnata*, è un essere debole, la cui *natura lapsa, corrupta* è stata contaminata dal peccato originale, rendendolo incapace di compiere autonomamente il bene. L'uomo spirituale possiede una natura propria, *pura*, alla quale è stata donata la *grazia*, come un qualcosa di esteriore, come unico strumento in grado di sollevare l'umanità dal *non posse non peccare* che è seguito alla caduta. Alla grazia, che non è concessa a tutti, ma è a discrezione di Dio, è connessa la predestinazione alla salvezza o alla dannazione. L'uomo non ha alcun potere sulla proprio destino, ma è Dio stesso che determina chi sarà salvato, limitando di fatto il ruolo della libertà e con esso quello della responsabilità, in un disegno che per l'uomo si rivela del tutto imprevedibile e incomprensibile. Lo stesso Adamo, lo stesso Giuda sono visti come agenti necessari, privi in fondo di libertà, come ingranaggi nel meccanismo della salvezza. Essa pare quasi condizionata dal male, dovuta ad esso, dalla volontà di Satana più che da quella di Dio, ed essi stessi meri burattini privi di responsabilità. Evdokimov spiega come l'Occidente, anche in accezioni meno estreme di quelle protestanti, non moduli sostanzialmente il ruolo di Dio, anche quando apre uno spiraglio alla volontà umana. Egli pone la differenza tra Occidente e Oriente nel rapporto tra Dio e Creazione: quella che in Occidente è intesa come una relazione di causalità, può definire la libertà umana solo come una conseguenza causata della divina e perciò come qualcosa di assolutamente secondario e determinato; in Oriente Dio non è causa, ma Creatore, la creazione è a immagine e tale è anche la libertà umana, non causata, ma a immagine di quella divina.<sup>46</sup>

Nell'ortodossia la grazia è connaturata, deriva dall'*imago dei*, perciò non esiste *natura pura* umana, essa è già predisposta al incontro con Dio, essa contiene già Dio, dal quale ha perso contatto con la caduta, che però non l'ha corrotta. L'immagine è stata solo offuscata e l'uomo rimane buono nel suo intimo, perché buona è l'immagine che risiede al fondo del suo essere e che anela al ritorno nella dimensione paradisiaca. Lì si è incarnata nella natura umana e, a prescindere dalla caduta che l'ha obnubilata, riemergerà nel Regno a venire, del quale possiamo intravedere uno scorcio nel tempo liturgico: "*l'eternità non è né prima né dopo il*

---

<sup>46</sup> P. Evdokimov, *L'ortodossia*, cit. pp. 390-391.

*tempo, essa lo apre sulla propria dimensione.*"<sup>47</sup> La liturgia orientale cerca di mostrare la presenza divina della creazione qui e ora, con il suo splendore preannuncia, quasi mostra il Regno.

Contro il sigillo dell'immagine, il peccato, il male, appongono un marchio superficiale, sono secondari rispetto alla componente divina dell'uomo. Secondo questa concezione l'uomo sente l'immagine, è un richiamo nostalgico, ma il suo cuore nell'attualità dell'esistenza è sdoppiato dalla scelta lacerante tra bene e male, tanto che può volgersi al peccato. Fuori da Cristo per gli ortodossi non si può realizzare la *somiglianza*, questa sì compromessa dal peccato originale, e l'uomo rischia di perdersi nel folto delle false immagini, non riuscendo più a rientrare in Dio. Gli idoli e i cattivi pensieri, che distolgono l'uomo dalla riparazione della sua natura, non sono responsabilità né di Dio, né della natura, ma sono imputabili esclusivamente ai demoni e alla volontà umana libera. L'azione demoniaca agisce per mezzo delle passioni, che offrono gli oggetti ai pensieri mal direzionati, cioè i *logismói*. Questa lotta è allo stesso tempo universale e dentro il cuore dell'uomo, è dolorosa, ma senza di essa non ci sarebbe adesione consapevole: eliminare una delle possibilità della scelta equivarrebbe ad eliminare la scelta stessa.

Dio, nell'ortodossia come nell'opera dostoevskiana non si impone, chiama con pazienza, con discrezione, mentre i demoni tormentano, assillano. Egli si offre nel suo infinito amore, non obbliga in nessun senso: la predeterminazione e la prescienza costringerebbero in categorie temporali la sapienza divina e limiterebbero l'incarnazione alla sola definizione della salvezza<sup>48</sup>. Ma l'aspetto filantropico nell'ortodossia sopravanza quello soteriologico: è l'amore la cifra dell'incarnazione, essa sarebbe avvenuta anche senza la caduta, essa mirava alla deificazione dell'uomo:

*La ragione profonda dell'incarnazione non dipende dall'uomo, ma da Dio: essa ha le sue radici nel suo desiderio preeterno e ineffabile di divenire uomo e di fare della sua umanità una Teofania, la sua dimora.*<sup>49</sup>

Alla chiamata sommessa di Dio risponde volontà umana, che è l'aspetto psicologico, legato alla natura, del concetto metafisico, spirituale, di libertà<sup>50</sup>: attraverso il rispetto dei comandamenti divini la salvezza è concessa a tutti, in sinergia con Dio.

---

<sup>47</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>50</sup> Ibidem, pp. 102-103.

Per Dostoevskij il male è nel cuore dell'uomo, che può non scegliere Cristo perché è la libertà che glielo permette, ma se non si postula la libertà, si rischia di attribuire il male a Dio. Da questa necessità di porre sempre la libertà al di sopra di tutto ne consegue la sua riottosità verso coloro che attribuiscono il male alle influenze esterne, all'ambiente, spostando il problema al di fuori dell'uomo:

*“Так как общество гадко устроено, то нельзя из него выбиться без ножа в руках”. Ведь вот что говорит учение о среде в противоположность христианству, которое, вполне признавая давление среды и провозгласивши милосердие к согрешившему, ставит, однако же, нравственным долгом человеку борьбу со средой, ставит предел тому, где среда кончается, а долг начинается. Делая человека ответственным, христианство тем самым признает и свободу его. Делая же человека зависящим от каждой ошибки в устройстве общественном, учение о среде доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения его от всякого нравственного личного долга, от всякой самостоятельности, доводит до мерзейшего рабства, какое только можно вообразить. [Д. П. т. 12, с. 18]<sup>51</sup>*

È la dignità che egli riconosce all'uomo: nel bene come nel male, non è un burattino nelle mani di qualcosa o qualcuno, ma è responsabile delle sue azioni, delle sue colpe, ed è nell'accettazione di questa responsabilità che è all'altezza del suo Creatore. Anche nel delitto, anche nell'abiezione, il divino nell'uomo non è soppresso, e attraverso la parola di Cristo e l'accettazione della sofferenza, della croce, è possibile cambiare completamente la propria esistenza, dopo la caduta, dar frutto e rinascere:

*Прямо скажу: строгим наказанием, острогом и каторгойвы, может быть, половину спасли бы из них. Облегчили бы их, а не отяготили. Самоочищение страданием легче, - легче, говорю вам, чем та участь, которую вы делаете многим из них сплошным оправданием их на суде. [Д. П. т. 12, сс. 21-22]*

La libertà così intesa, con l'uomo che ha la parola ultima sul suo destino, è vertiginosa. Il personaggio dostoevskiano barcolla, privo di equilibrio, tormentato, con i suoi scatti scomposti sembra si voglia liberare dall'abbraccio invisibile della necessità. Berdjaev esclude la presenza dell'elemento apollineo nelle opere di Dostoevskij, tutto appare dionisiaco, ma non nella forma della disgregazione della personalità:

---

<sup>51</sup> F. M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij*, “Dnevnik Pisatelja” (т. 12/13/14): Д. П. том 12, с.18.

*In questo elemento estatico e furioso con forza ancor più grande si afferma l'immagine dell'uomo, il volto dell'uomo. L'uomo con la sua polarità infuocata rimane profondamente in lui, è indistruttibile. In ciò Dostoevskij si distingue non solo dallo spirito dionisiaco greco, ma anche da molti mistici dell'epoca cristiana, nei quali rimane solo il divino e scompare l'umano. [...] Tutta la concezione religiosa di Dostoevskij si oppone allo spirito del monofisismo.<sup>52</sup>*

Nei *Demonî*, nell'assenza di Dio, appare anche l'uomo marionetta, privo sia della componente umana che di quella divina, un uomo svuotato, in grado solo di dissipare energia. Ma il grado più basso della gerarchia demonica presentata nel romanzo è un'eccezione nella visione dell'autore. L'uomo nel senso più alto del termine è il centro della sua speculazione.

Viene da pensare che gli eroi dostoevskiani, portati al limite, esasperati, frustrati, *scissi* dalla scelta, sarebbero potuti nascere solo in un contesto ortodosso, in cui il primo passo, da un lato o dall'altro dell'abisso, è solo loro, alla presenza muta di Dio non invasivo, non decisionista, ma amico, che attende il *fiat* dell'uomo per entrare nel suo cuore. In questo risiede la grandezza degli Ivan, degli Stavrogin, dei Raskol'nikov, ma anche degli Alëša, dei Myškin e dei Dmitrij, degli eroi della perdizione e di quelli della fede, presi nel momento preciso, nell'istante determinante in cui cadranno o si eleveranno, ma tutti ugualmente titanici nel portare alle estreme conseguenze quello che è il significato più profondo del loro essere umani, nel coraggio di indagare nelle pieghe più recondite del loro essere e del loro essere al mondo, nel loro cercare di esercitare fino in fondo il propri diritti sulla vita e gridare la propria parola *unica* sul mondo.

---

<sup>52</sup> N. Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p.46.

## **Demonologia cristiana e demonologia slava: la doppia epigrafe.**

Per la capacità delle sue epigrafi di penetrare nel senso più profondo dei romanzi cui si riferiscono, potrebbe quasi sembrare che l'atto creativo di Dostoevskij cominci esattamente da lì, dalla scelta dell'epigrafe. Porne in apertura ai *Demoni* addirittura due, quindi, non può essere considerato solo un vezzo: la scelta di accostare una selezione di versi dalla poesia di Puškin *Бесы, Демони* (1930), al passo del Vangelo di Luca (Lc 8, 32-37) sull'indemoniato di Gerasa merita anzi una particolare attenzione. Esse convergono infatti su un termine composito, ricco, che si è stratificato col sovrapporsi della tradizione slava e cristiana, *bes* 'demonio', e divergono nel riferirsi a due accezioni diverse della stessa entità, suggerendo la possibilità di due livelli interpretativi interni al romanzo. Questo è possibile grazie all'ampiezza semantica di *bes* e alla complessità della demonologia russa, che si palesa fin dalla prima occhiata al vocabolario:

*The devil has many names, of many origins. Some are direct transliterations from the Greek, which was the immediate source of the Slavs' Christianity (sotona, diiavol, demon, supostat); some are translated (vrag, lukavyj, neprijazn'); others are native (in particular bes, čert)<sup>53</sup>.*

La componente ortodossa affonda le sue radici nella Bisanzio cristiana, quindi nella Grecia antica, subendo però anche influenze mediorientali a forti tinte dualistiche; quella pagana di contro è puramente slava, autoctona, contribuisce con il suo corollario di credenze e culti, basati su entità non così fortemente polarizzate, che si muovono su un piano molto più vicino a quello umano, quasi palpabili, con una materialità decisamente marcata.

Il demonio ortodosso non è stato semplicemente importato con il cristianesimo, ma è il frutto dell'incontro tra queste due tradizioni che a un tratto si sono trovate a collidere. L'introduzione della fede in Cristo in Russia fu una mossa politica repentina, attuata dall'alto perché la Rus' potesse ampliare i suoi orizzonti commerciali ed entrare nella sfera di influenza di Bisanzio: quando Vladimir, divenuto poi il Santo, costrinse il popolo al battesimo coatto nel 988, il paganesimo non si trovava affatto in crisi. Ovviamente una conversione non consapevole di tutto il popolo non poteva funzionare come un semplice cambio d'abito: i culti pagani non erano pronti a cedere il passo, ma sarebbero rimasti sullo sfondo, prendendo altre forme, giungendo a ibridare il cristianesimo russo e aprendo a quel fenomeno tipicamente russo della *двоеверие*, la doppia fede, la coesistenza di entrambi i culti. Non si trattò solo di

---

<sup>53</sup> S. Franklin, *Nostalgia for Hell: Russian Literary Demonism and Orthodox Tradition*, in P. Davidson, *Russian Literature and its demons*, Berghahn Books, New York – Oxford, 2000, pp. 31-58.

compresenza, ma spesso di interdigitazione, come illustra lo studio di Ju. M. Lotman e B. A. Uspenskij<sup>54</sup> sul modello di sviluppo della cultura russa, che sarebbe basato su una dinamica oppositiva del tipo *vecchio vs nuovo*, destinata a risolversi con ribaltamenti repentini, e che ha avuto il merito di fornire una chiave interpretativa illuminante sulle principali svolte storico-culturali che la Russia ha attraversato nel corso della sua storia. Uno degli esempi che i due studiosi illustrano a sostegno della loro tesi si basa proprio sui modi in cui il paganesimo è sopravvissuto alla cristianizzazione. Fu un mutamento rapido, rivoluzionario, tale da non permettere di cancellare completamente le vecchie credenze, esse anzi ebbero il tempo di mimetizzarsi nell'inconscio collettivo del popolo e di celarsi dietro schemi che ormai erano cristiani, riuscendo così a sopravvivere. Secondo questo modello le divinità pagane hanno potuto percorrere due vie per non scomparire: o identificarsi con i demoni cristiani, assumendo un ruolo nella nuova religione mantenendo il loro nome, per quanto contrassegnato da un segno negativo, oppure entrare nella schiera dei santi cristiani con un nome diverso. Un fenomeno simile si realizzò anche per quanto concerneva i luoghi sacri: o mantennero la funzione, passando però ad ospitare un santo cristiano, o assunsero quella esattamente opposta, divenendo luogo impuro.

In una tale situazione i confini tra le varie entità non poterono che sfumarsi inevitabilmente, rendendo difficile trovare dei tratti identificativi univoci per le varie le forze impure, che vadano oltre delle grossolane distinzioni.

Limitando l'analisi alle differenze tra quelli che potremmo tradurre in italiano come dèmoni (*демоны*) e demoni (*бесы*), tralasciando insomma le altre *нечистые силы*, i *чёрты* e la satanologia, pur non potendo evitare qualche riferimento, si può provare ad abbozzare qualche distinguo terminologico e, per farlo, occorre iniziare dalle origini, dalla Grecia antica, percorrendo per sommi capi la storia del termine *δαίμων* dal quale derivano sia demone che demonio (*бес* è come già detto un termine autoctono, ma che si carica dei significati di *δαίμόνιον*). Questa importante biforcazione semantica avvenne a contatto con la tradizione giudaica in epoca ellenistica, quando si iniziò a distinguere tra *δαίμων-δαίμονες* e l'aggettivo sostantivato derivato *δαίμόνιον-δαίμόνια*. La spaccatura continuò poi ad allargarsi fino al consolidarsi di questa differenza nel Nuovo Testamento, in cui con *δαίμόνιον* si intese un'entità assolutamente maligna. Ma è opportuno iniziare dal termine originario *δαίμων*, una parola antichissima, presente fin dagli albori della civiltà greca, che deriva probabilmente

---

<sup>54</sup> Ju. M. Lotman, B. Uspenskij, Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII) in S. A. D'Arco, *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Einaudi, Torino, 1980, pp. 242-286.

dalla stessa radice del verbo *δαίωμα*, cioè spartire<sup>55</sup>, ma anche dilaniare e lacerare<sup>56</sup>, e che risulta connessa sia con i culti animistici, sia con degli spettri dalle sembianze animali, in grado anche di danneggiare l'uomo, sia con le anime dei defunti. I *δαίμονες* assumono nelle prime testimonianze scritte il ruolo di esseri soprannaturali, intermedi tra il divino e l'umano, ineffabili, partecipi di entrambi i mondi, quindi spesso investiti del ruolo di messaggeri. Nato sostanzialmente come termine neutro ad indicare il divino non personificato, il *δαίμων*, già nell'*Odissea*<sup>57</sup>, assunse una vaga sfumatura negativa quando prese a indicare il fato avverso, che si rivela incontrollabile per l'uomo. Non solo, esso si riferiva anche a qualcosa di molto vicino al nume tutelare, aspetto che già emergeva ne *Le opere e i giorni*<sup>58</sup> di Esiodo, che definiva con *δαίμονες* gli spiriti dei morti della prima generazione aurea, incaricati da Zeus del compito di proteggere il genere umano. Un ruolo simile gli veniva riconosciuto anche da Menandro<sup>59</sup> e così sarebbe stato anche nella cultura romana. Lo stesso Socrate sosteneva di avere un suo *δαίμων*, un punto di riferimento cui si appellava, una sorta di coscienza morale cui era solito rivolgersi e che aveva una funzione prevalentemente dissuasiva<sup>60</sup>. Sempre all'interno del corpus platonico, per bocca della sacerdotessa Diotima, esso viene descritto anche come la forza che trascina l'uomo verso il sovrasensibile:

*“Un gran demone, o Socrate; e appunto il demonico nel suo complesso è intermedio fra il divino e il mortale.”*

*“Qual è la sua funzione?” domandai.*

*“Di interprete e di messaggero degli uomini agli dei e degli dei agli uomini: trasmette le preghiere e i sacrifici degli uni, e da parte degli altri i comandi e la restituzione di favori per i sacrifici ricevuti: e poiché sta nel mezzo fra dei e uomini, colma lo spazio intermedio in modo che l'insieme resti saldamente connesso in tutte le sue parti.”<sup>61</sup>*

È evidente da questo passo come il *δαίμων* sia considerato in modo assolutamente positivo, un qualcosa che va oltre l'umano e con un compito preciso nel disegno degli dei olimpici, quindi una forza del cosmo più che del caos.

<sup>55</sup> F. Montanari, *Vocabolario della lingua greca*, Loescher, Torino, 1995.

<sup>56</sup> W. Forster, *δαίμων, δαιμόνιον*, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, II, Brescia, Paideia, 1992, pp. 741-792.

<sup>57</sup> C. Crosignani, *Questioni di demonologia-Valore e uso dei termini daímon e daimónion nel pensiero cristiano di II e III secolo*, Tesi di dottorato in Filosofia, scienze e cultura dell'età tardo-antica medievale e umanistica, Salerno, Università di Salerno, a.a. 2012-2013, pp. 22-23.

<sup>58</sup> Esiodo, *Opere e giorni*, Utet, Torino, 1977, vv.109-143 pp. 255-257.

<sup>59</sup> Menandro, Fr. 18 *“Un demone assiste ogni uomo fin dalla nascita, buona guida nella vita”* (T.d.A).

<sup>60</sup> Platone, *Apologia di Socrate*, in Platone, *Apologia di Socrate e Critone*, Fabbri Editori (Grandi Classici Latini e Greci), 2000 (ristampa 2004), pp. 138-141, 31 d.

<sup>61</sup> Platone, *Simposio*, Fabbri Editori (Grandi Classici Latini e Greci), 2000 (ristampa 2004), pp. 176-179, 202 d-e.

Nel tentativo di abbozzare una teodicea e spiegare i miti degli dèi, i seguaci dell'Accademia giunsero alla personalizzazione di questi esseri, rendendoli in sostanza demoni corporei. In vero si spinsero troppo oltre, superando nei fatti le intenzioni del loro maestro, che considerava il *δαίμων* sempre indefinito e proteiforme. A questo proposito per Senocrate, uno degli allievi della scuola platonica, i demoni erano colpevoli dell'allontanamento degli uomini dal rispetto degli dèi<sup>62</sup> e, proprio nello svilupparsi del suo pensiero, avvenne lo slittamento del termine *δαίμων* verso il polo negativo<sup>63</sup>. Inoltre, ritenendoli esseri intermedi, che potevano essere buoni, ma anche malvagi, a seconda della loro suscettibilità alle passioni<sup>64</sup>, avviava quel trasferimento degli oneri della teodicea dalla divinità ai demoni, che avrà molta fortuna in ambito giudaico.

Da *δαίμων* deriva il termine *demone* che viene tradotto in russo con *демон*. Pur mantenendo una sostanziale malignità, o eufemisticamente una *mancaza di empatia* nei confronti del genere umano, il *демон* conserva il ricordo dell'antecedente pagano, quello vicino al nume tutelare e alla musa, trascinato da una forte passionalità, ma si contamina anche di un insieme di tratti satanici tradizionali misti a influenze letterarie occidentali: così è facile percepire sia l'influsso miltoniano che quello byroniano<sup>65</sup> nella figura demonico-satanica del periodo romantico. I tratti passionali che iniziano ad attribuirsi al demone in ambito greco, favoriscono l'uso di questo termine in ambito romantico, non solo russo, quando l'essere sovrannaturale di cui si parla è avvinto da sentimenti umani, da passioni forti e invincibili, non solo amoroze, ma anche civili, come la difesa dei più alti ideali, solo però quando svoltano verso l'eccesso e sono portati alle estreme conseguenze. I tratti cristiani che contribuiscono alla figura dei *демоны* sono dunque prevalentemente luciferini: la negazione della creazione, la ribellione associata alla consapevolezza della sconfitta, ma anche la profonda nostalgia per ciò che si è perduto: la dimensione angelica e con essa l'innocenza. Il *Демон* di Vrubel', ispirato al demone lermontoviano, è la rappresentazione migliore di questo essere che si staglia al di sopra dell'umano, ma che vive, pur nella sua grandezza, la tragica condizione della separazione da Dio. La ribellione lo avvicina non solo a Lucifero ma anche

---

<sup>62</sup> W. Forster, *δαίμων, δαιμόνιον*, in cit. p. 750.

<sup>63</sup> J.B. Russell, *Il diavolo nel mondo antico*, Editori Laterza, Bari, p.84.

<sup>64</sup> È nelle *Leggi* IX di Platone che compare per la prima volta la possibilità che il demone possa provare compassione, quindi in generale possedere la capacità di avere delle sensazioni, aprendo così alla teoria dei *πάθη*.

<sup>65</sup> Cfr. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1930. Se con Milton Satana acquisisce tratti di bellezza e splendore decaduti, insieme a una profonda malinconia e aura di morte, decretando così la fine del demonio medievale, flatulente e dall'aspetto orrido, con Byron l'uomo demonico mantiene una certa nobiltà d'aspetto, ma vi si insinuano un pallore vampiresco, un raro ghigno satanico e la propensione assoluta alla trasgressione e alla perversione.

alla natura stessa del poeta, come spirito libero, capace di alzare la voce contro l'ordine costituito: questo proprio perché mantiene dei tratti impliciti nel *δαίμων* greco legati alla passione, alla funzione creativa e alla possibilità di incidere sul destino.

Fare un breve *excursus* su alcuni testi poetici di Puškin può essere interessante per poi osservare come alla terminologia *бес* e *демон* corrispondano due figure sostanzialmente diverse. In Puškin si rilevano due principali tipi di *демоны*, che rimarranno separati, senza fondersi, all'interno della sua opera<sup>66</sup>. Nella poesia *Демон* (1823), pervasa di romanticismo, il demone non è altro che uno spirito di negazione della natura e del bello, che mina alla base l'individuo, qualcosa che agisce contro l'ispirazione pura del poeta, nel momento di massima apertura dei sensi al bello. Traspare sul fondo, in modo negativo, l'idea di nume tutelare, di *зловный гений*, qualcosa che è vicino al poeta stesso. Rispetto alla tradizione greca è un ispiratore negativo, fallace, suscita sentimenti distruttivi, velenosi, ingannatori che esitano in un'angoscia esistenziale tipicamente romantica (*тоской бнезанной осенью*). Il suo fascino è indubbio, così forte da riuscire a mettere in discussione la stessa realtà, le sue parole sono un veleno freddo e letale rispetto ai sentimenti turbinosi e caldi che agitavano l'anima di Puškin.

*Его улыбка, чудный взгляд,  
Его язвительные речи  
Вливали в душу холодный яд<sup>67</sup>.*

Il secondo tipo di *демон* si trova in *Разговор книгопродавца с поэтом* (1824) e stavolta è legato più esplicitamente all'ispirazione creativa, identificandosi sostanzialmente con le muse:

*Какой-то демон обладал  
Моими играми, досугом;  
За мной повсюду он летал,  
Мне звуки дивные шептал,  
И тяжким, пламенным недугом  
Была полна моя глава<sup>68</sup>.*

---

<sup>66</sup> P. Davidson, *The Muse and the Demon in the Poetry of Pushkin, Lermontov, and Blok*, in P. Davidson, *cit.*, pp. 167-213.

<sup>67</sup> A. S. Puškin, *Demon*, in A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 16 tomach*, Isd-vo AN SSSR, M., L., 1937-1959, T. 2, vol. 1. Stichotvorenija, 1817-1825. Licejskie stichotvorenija v pozdnejšich redakcijach, 1947, pp. 277-306.

<sup>68</sup> A. S. Puškin, *Razgovor knigoprodavca s poetom*, (“*Stiški dlja vas odna zabava...*”) in A. S. Puškin, *cit.*, T. 3, vol. 1. Stichotvorenija, 1817-1825. Licejskie stichotvorenija v pozdnejšich redakcijach, 1947, pp. 324-330.

Tutto ciò che è stato messo in rilievo a proposito del demone romantico si ripete anche nella poesia *Ангел* (1827), in cui il titolo ambiguo, riflette la condizione sostanzialmente liminale del *демон*, angelo caduto, nostalgico, solitario, non indifferente a quanto ha lasciato:

*А демон мрачный и мятежый  
Над адской бездною летал.  
Дух отрицанья, дух сомнения  
На духа чистого взирал  
И жар невольный умиленья  
Впервые смутно познавал<sup>69</sup>.*

Nei versi successivi risalta ancor di più la solitudine, data dal non poter più appartenere né al cielo né alla terra, condannato a questo eterno planare tra due mondi, che gli sono entrambi negati<sup>70</sup>:

*Не всё я в небе ненавидел,  
Не всё я в мире презирал<sup>71</sup>.*

Il passaggio dal demone pagano, sostanzialmente intermedio, al demonio cristiano, infimo e maligno, privo dei tratti di grandezza sia del demone che di Satana, avvenne in ambito giudaico e si definì soprattutto nel Nuovo Testamento. Può essere utile fissare alcuni punti a livello terminologico: *δαίμων* in ambito greco era il termine dalla semantica più ampia, mentre *δαιμόνιον* aveva un uso più circoscritto, sia contenutisticamente che cronologicamente. Esso, come già detto, derivava dall'aggettivo *δαιμόνιος*, che indicava in senso lato ciò che trascende l'umano, per poi essere sostantivato in epoca precristiana col significato di destino<sup>72</sup>. Sarà il plurale dell'aggettivo neutro, *δαιμόνια*, il cui uso probabilmente in questo senso viene da Plutarco<sup>73</sup> (anche se potrebbe essere perfino più antico), ad indicare gli esseri maligni di epoca cristiana. In area russa, la traduzione della Bibbia in slavo ecclesiastico fu eseguita sulla base della traduzione greca dei LXX che preferiva tradurre la vasta gamma di demoni veterotestamentari<sup>74</sup> con *δαιμόνια*, sia perché il termine era maggiormente legato con la religiosità popolare sia perché *δαίμων* non aveva una

---

<sup>69</sup> A. S. Puškin, *Angel* ("V dverjach Edema angel nežnyj..."), A. S. Puškin, in *cit.* T. 3, vol. 1, Stichotvorenija, 1826-1836. Skazki, 1948. p. 59.

<sup>70</sup> cfr. E. Bazzarelli *Introduzione* in M.Ju. Lermontov, *Il Demone*, Bur, Milano, 2006 p. 23-24.

<sup>71</sup> A. S. Puškin, *Angel*, in *cit.*

<sup>72</sup> W. Forster, *δαίμων, δαιμόνιον*, in *cit.*, pp. 760-762.

<sup>73</sup> *Ibidem* p. 762.

<sup>74</sup> Nell'Antico Testamento non è presente un vero interesse per la demonologia, non si rilevano classificazioni precise: vengono annoverati tra i demoni le anime dei defunti, i demoni veri e propri, le divinità dei gentili.

connotazione negativa in ambito greco. L'interesse demonologico aumenta negli Apocrifi, soprattutto per completare quello che è il racconto incompleto della Genesi<sup>75</sup> sulla discesa dei Figli del cielo, i membri del consesso celeste che scesero sulla terra attratti dalle donne degli uomini, dalle quali generarono i *nephilim*, i giganti, che ricordano le stirpi esiodee dell'età dell'oro.

I demoni, rispetto alla tradizione greca, non erano intermedi perché condividevano con l'uomo le passioni, ma per una discesa volontaria o una caduta dal piano divino, dovuta a una colpa che ne avrebbe provocato la degradazione. Essi, secondo il libro di Enoch<sup>76</sup>, deriverebbero dai Giganti, nati dai Vigilanti scesi sulla terra per sedurre le donne: non figli del cielo, ma angeli e perciò non completamente partecipi della natura divina, quindi rappresentabili anche come malvagi. Il loro concupire le donne degli uomini era considerato un attentato all'ordine divino, poiché la procreazione, in quanto immortali, gli era interdetta, per questo i giganti, frutto di questo abominio, erano da considerarsi esseri malvagi. I Vigilanti contravvennero ai dettami divini anche insegnando all'uomo i segreti della conoscenza che gli erano preclusi e che avrebbero scusciato nell'umanità la violenza e la vanità, gettando la terra nel caos. In soccorso dell'uomo giunsero quattro arcangeli inviati da Dio, che sterminarono i giganti, legarono i Vigilanti alle profondità della terra, mentre il loro capo Azazel veniva accecato dall'arcangelo Raffaele e gettato nelle tenebre. Il loro castigo è una vera e propria caduta.

Se è vero che i giganti sono stati distrutti non si può dire lo stesso delle loro anime che invece restano sulla terra a imperversare e danneggiare l'uomo<sup>77</sup>, senza essere giudicati per questo da Dio<sup>78</sup>. Gli spiriti dei Giganti possono essere considerati i primi demoni<sup>79</sup> che, bramando di nuovo la corporeità che gli apparteneva, continuarono a infestare la terra, impossessandosi dell'uomo e ostacolando: la loro anima infatti è insopprimibile, come quella dell'uomo dal quale comunque discendono. Quindi il male venne sradicato, ma non del tutto: le loro anime non sono altro che gli spiriti maligni della tradizione popolare.<sup>80</sup>

Il Nuovo Testamento, a parte gli episodi degli indemoniati, non presenta molti riferimenti ai demoni e non si cura affatto degli spiriti. Non ci sono descrizioni, non ci sono genealogie: il

---

<sup>75</sup> Gen 6, 1-4.

<sup>76</sup> AA.VV. *Apocrifi dell'Antico Testamento*, I, Utet, Torino, 2013, Libro di Enoch, Parte II- Libro dei Vigilanti, VI-XI.

<sup>77</sup> *Ibidem*, Parte III, sezione XV, II.

<sup>78</sup> *Ibidem*, sezione XVI, I.

<sup>79</sup> J.B. Russell, *cit.* p.119.

<sup>80</sup> P. Sacchi, *Introduzione del curatore*, Libro di Enoch, in AA.VV. *Apocrifi dell'Antico Testamento*, *cit.* pp. 423-461. (p.447).

cristianesimo ha introdotto l'idea di un Dio-padre, che si prende cura dei suoi figli, i quali di conseguenza nulla hanno da temere.

L'unica cosa che realmente interessava gli evangelisti era l'effetto dei demoni sull'uomo e l'opera liberatrice di Cristo, fosse essa da guaritore o da esorcista. Anche la caduta dell'uomo risultava essere marginale, posta al centro era la lotta tra i due mondi, il nostro, di cui Satana è il principe, e il Regno di Cristo, in un confronto a forti tinte dualistiche. Il dualismo però non si affermò, la lacerazione non avvenne, il cristianesimo ribadisce sempre e con vigore l'Unicità di Dio. Il male nel frattempo si era semplificato: l'Avversario di Cristo aveva condensato in sé molte delle precedenti figure demoniche con i relativi attributi; gli stessi demoni avevano perso d'interesse rispetto alla tradizione apocalittica, perché non avevano più una loro indipendenza<sup>81</sup>, ma andarono a infoltire la schiera degli angeli di Satana. Le loro caratteristiche non si confondevano mai con quelle sataniche, poiché ontologicamente differenti: non c'era spazio per regni di mezzo, i mondi erano due e con gerarchie rigorose<sup>82</sup>. I demoni erano capaci di possedere l'uomo, era una loro prerogativa<sup>83</sup>: l'azione degli spiriti impuri non era tanto mirata al logoramento fisico dell'uomo tramite la malattia, attraverso la quale comunque spesso si manifestavano, ma puntava alla distruzione nel cuore dell'uomo dell'immagine e della somiglianza di Dio, per portarlo alla distruzione del sé. Evitare che questo avvenisse, era una componente fondamentale della missione salvifica di Gesù ed era un presagio del trionfo futuro del Regno sul male. L'uomo posseduto era incapace di preservare integre le caratteristiche che lo rendevano umano: l'eloquio, il raziocinio, il vivere sociale. La bestialità dei demoni veniva sottolineata tramite l'associazione con animali come scorpioni, leopardi, leoni e orsi, mentre il diavolo era connesso con il leone e il serpente, simbologie queste con due fortune ben diverse, visto che il primo sarebbe poi divenuto marginale nell'iconografia di Satana, perché troppo strettamente associato sia a Marco che a Cristo<sup>84</sup>.

Nel Nuovo Testamento quindi i demoni sono al soldo di Satana e cercano di distruggere la vita degli uomini, sia sul piano fisico che su quello spirituale. La vittoria di Gesù però guida l'umanità e la parola di Dio, molto più che qualsiasi superstizione o scongiuro, è la chiave per vincere la paura e con essa le forze del Male che la alimentano.

---

<sup>81</sup> W. Forster, *δαίμων, δαιμόνιον*, in cit. p. 785.

<sup>82</sup> Mc 3, 22-23; Mt 12, 24. Satana e demoni collimano solo nella figura di Beelzebul, detto principe dei demoni, che ha un ruolo preminente, avvicinandosi a Satana, ma può anche possedere l'uomo, come solo i demoni possono fare. Da notare che Gesù risponde sostituendo Beelzebul con Satana (vd. C. Crosignani, *cit.* p. 112).

<sup>83</sup> La possessione ad opera di Satana in persona avviene solo una volta in Gv 13, 27.

<sup>84</sup> J.B. Russell, *cit.*, pp.152-153.

Nella tradizione russa il demone in questo senso, quello cioè capace di possedere, che lotta sul piano umano, che ha le forze per sopraffare l'uomo, fargli perdere il controllo di sé e disciogliere la sua personalità, è il *бес*, che deriva dalla radice del verbo *бояться* e significa «colui che porta terrore»<sup>85</sup>. Si usa preferibilmente al plurale a indicare una pleora di *злые духи* che agiscono di concerto per danneggiare l'uomo. Pur essendo presenti già in epoca precristiana, andranno poi a comprendere gli antagonisti di Dio e degli angeli, traducendo in sostanza il greco *δαιμόνιον*. È interessante vedere come la loro associazione, per quanto oppositiva, con gli angeli permanga nello slavo ecclesiastico, in cui vengono chiamati *аггели*, storpiatura del greco *ἄγγελος*, in cui la doppia gamma si pronuncia nasalizzando la prima, come risulta invece riportato correttamente in *ангелы*<sup>86</sup>.

Essi hanno in comune con gli angeli la capacità di essere invisibili e comparire a loro piacimento, sotto le spoglie che preferiscono. La loro caratteristica principale è la menzogna e per questo possono assumere un aspetto fallace, una maschera, perfino di un angelo e di Gesù Cristo<sup>87</sup>.

Considerando lo sviluppo della demonologia nell'epoca patristica e nei primi autori ortodossi come San Giovanni Damasceno, è evidente la volontà di caricare sulle spalle dell'uomo tutto il peso del male, così da liberare Dio:

*Christianity has never used the devil to lift responsibility for bad behaviour from the shoulders of humankind: we sin of our own free will, we are free to choose good or evil, to follow Christ or Satan. This notion is central in the theological tradition. The devil may tempt, but he never compels us to sin*<sup>88</sup>.

Se però si va a guardare la tradizione agiografica della letteratura russa medievale, si scopre come, nei fatti, il libero arbitrio nel peccare umano c'entri ben poco: gli uomini appaiono del tutto in balia di questi spiriti maligni, come divisi in due, tra bene e male, fungendo in sostanza da meri recipienti, burattini senza profondità psicologica. È solo nel tardo periodo medievale che pian piano si fa spazio un modo di descrivere il comportamento umano un po' più articolato, più ambiguo, e si inizia a intravedere una scala di grigi e con essa il libero

---

<sup>85</sup> Qui riportata l'etimologia in modo più completo: il termine \*běsъ deriva dallo slavo comune ed è collegato al lituano *baisūs* (terribile, orribile) e *baidyti* (spaventare); questo conduce allo slavo comune \**bojati še* (avere paura), da comparare al russo *bojat'sja* (C. Putney, *Russian devils and diabolic conditionality in Nikolaj Gogol's "Evening on a far near Dikanka"*, Peter Lang Publishing, New York, 1999, p. 58).

<sup>86</sup> E. M. Meletinskij, *Mifologičeskij slovar'*, Sovetskaja Enciklopedija, Moskva, 1990, "Besy" p. 94.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 95.

<sup>88</sup> C. Putney, cit. p. 19.

arbitrio, che si fa spazio come movente delle azioni umane<sup>89</sup>. Il vero salto però avverrà nel XVII secolo, con l'ampliarsi degli interessi letterari a temi profani, il che favorì lo sviluppo di una voce umana più autorevole e con ciò più complessa<sup>90</sup>. Pare che, con lo sfaccettarsi e l'approfondirsi dell'espressione umana, anche i demoni abbiano perso materialità e si siano resi più spirituali, proprio come gli uomini che devono tormentare.

Dopo questo percorso rapido attraverso i punti chiave della demonologia russa e dei suoi affluenti, è il momento di addentrarsi nelle due epigrafi a *Бесы*. Starobinskij, in chiosa al suo saggio *Il combattimento con legione (Vangelo secondo Marco, v, 1-20)*<sup>91</sup>, cioè all'analisi dello stesso episodio narrato da Luca sull'indemoniato di Gerasa, che è stato scelto da Dostoevskij, si interroga sul ruolo dell'epigrafe di Luca nel contesto del romanzo:

*Dobbiamo affermare che il romanzo è uno sviluppo interpretativo di questo passo del Vangelo? O dobbiamo invece pensare che il testo evangelico, promosso al rango di strumento interpretativo, ci deve permettere di interpretare il racconto romanzesco, di coglierne il senso? Ancora una volta l'interpretazione rivela il suo aspetto circolare. Le posizioni si scambiano: quel che deve essere capito diventa quel che permette di capire, quel che permette di interpretare diventa ciò che dobbiamo interpretare.*<sup>92</sup>

In questo caso particolare, abbiamo ben due strumenti interpretativi che Dostoevskij ci offre per accedere al significato, sempre che sia possibile, o auspicabile, recintare un'opera così ricca e stratificata come *Бесы* all'interno di un'interpretazione univoca.

Ecco le due epigrafi:

*Хоть убей, следа не видно,  
Сбились мы, что делать нам?  
Б поле бес нас водит, видно,  
Да кружит по сторонам.*

.....  
*Сколько их, куда их гонят,  
Что так жалобно поют?  
Домового ли хоронят,  
Ведьму ль замуж выдают?*

А. Пушкин<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> Ibidem p. 39.

<sup>90</sup> Ibidem p. 42.

<sup>91</sup> J. Starobinski, *I tre furori*, Garzanti, Milano, 1978.

<sup>92</sup> Ibidem pp. 98-99.

<sup>93</sup> A. S. Puškin, *Besy* ("Мѣтсја туџи, в'јутсја туџи..."), in A. S. Puškin, cit., T.3, vol. 1 Stichitvorenija, 1826-1836, Skazki, 1948, pp. 226-227. La traduzione di questo passo della poesia e dei successivi è quella di Eridano Bazzarelli nella raccolta di poesie A. S. Puškin, *Poesie*, Bur, Milano, 2002, pp. 236-239.

*Per quanto li frusti, non se ne vede traccia;  
Ci siamo persi. Che dobbiamo fare!  
Un demonio ci porta nel campo, si vede,  
E vortica vicino a noi.*

.....  
*Quanti sono! Dove li spingono?  
Perché cantano così dolorosamente?  
Seppeliscono forse un domovoj,  
O danno in sposa una strega?*

Тут на горе паслось большое стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, Вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло. Пастухи, увидя случившееся, побежали и рассказали в городе и по деревням. И вышли жители смотреть случившееся и, пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме, и ужаснулись. Видевшие же рассказали им, как исцелился бесноватый.

*Евангелие от Луки. Глава VIII, 32-36*

*C'era là un gran branco di porci che pascolava su per la montagna e lo supplicarono che permettesse loro di entrare in essi. Egli lo permise. Allora i demoni, usciti da quell'uomo, entrarono nei porci: quel branco precipitò con impeto nel lago e affogò. I guardiani, avendo veduto quello che era accaduto, fuggirono per annunziarlo nella città e nella campagna. Allora uscirono per vedere quanto era accaduto, si portarono da Gesù, trovarono quell'uomo dal quale erano usciti i demoni, vestito, tornato in sé e seduto ai piedi di Gesù e furono presi da timore. Coloro poi che avevano visto, annunziavano a quelli che venivano come era stato salvato colui che era posseduto dal demonio.<sup>94</sup>*

Entrambe le epigrafi utilizzano *Бесы*, ma già a una prima lettura si rilevano sfumature ben diverse. L'epigrafe di Puškin è presa da una poesia ben più ampia intitolata *Бесы* (I diavoli) del 1830, che racconta di due personaggi, la voce narrante e il cocchiere, dispersi nel bel mezzo di una bufera di neve quasi soprannaturale, che pare generata e alimentata da un gruppo di demoni. L'atmosfera che si genera è paurosa, terrificante, la notte è illuminata da tenui raggi lunari che si fanno spazio tra le nubi, i *бесы* lottano fisicamente contro l'uomo, lo avvolgono in un vortice, lo sfiancano, gli fanno perdere il senso dell'orientamento e di sé stesso in un turbinio confuso. Permane la volontà di distruzione, di contrastare l'uomo, in modo più fisico che mentale, rimangono delle forze antagoniste esterne:

[...]  
*Посмотри: вон, вон играет,  
Дует, плюет на меня  
Вон теперь в враг толкает*

---

<sup>94</sup> Per la traduzione di questo passo biblico si è preferito riferirsi all'edizione della Bibbia, *La Bibbia Concordata*, a cura della Società Biblica di Ravenna, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2006.

*Одичалого коня  
Там верстою небывалой  
Он торчал передо мной  
Там сверкнул он искрой малой  
И пропал во тьме пустой»*

*Guardalo: ecco che gioca,  
Soffia, sputa contro di me;  
Ecco – ora spinge verso il burrone  
Il cavallo imbizzarrito;  
Come una mai veduta pietra miliare  
Là si è rizzato davanti a me;  
Ha brillato come una piccola scintilla  
E si è spento nella tenebra profonda.*

In questo senso ricordano più dei *чёрты* che dei *бесы*, quindi, sfruttando l'ampia semantica del termine, Puškin si spinge verso l'uso originario, folclorico, che li vuole esseri malvagi legati alle antiche credenze precristiane, capaci di influire anche sugli elementi naturali. In alcuni punti l'identificazione è evidente:

*Закружили бесы разны, будто листья в ноябре...*

*Vorticano intorno diversi diavoli, come foglie in novembre...*

Ma soprattutto il clima folclorico si percepisce quando il poeta decide di far ricorrere anaforicamente la seguente quartina, quasi come se fosse il ritornello di una filastrocca un po' inquietante:

*Мчатся тучи, вьются тучи;  
Невидимкою луна  
Освещает снег летучий;  
Мутно небо, ночь мутна.*

*Corrono le nubi, fluttuano le nubi;  
Come un essere invisibile la luna  
Illumina la neve che vola;  
Il cielo è torbido, la notte è torbida.*

Questa ripetizione, insieme al ripetersi dell'onomatopea del campanellino *дин дин дин*, sembrano avvicinare decisamente la poesia e con essa anche i *бесы* suoi protagonisti a un contesto popolare-folclorico. Se si accetta quanto riportato nell'articolo:

[...] *бес (сатана, дьявол) – персонаж, пришедший из христианской, книжной традиций. Однако у восточных славян образы черта и беса сливаются, становятся синонимами, обозначая «нечистого».*<sup>95</sup>

[...] *il demonio (satana, diavolo) è un personaggio che deriva dalla tradizione cristiana, libresca. Tuttavia presso gli slavi orientali le immagini del čert e del bes convergono, divenendo sinonimi, col significato di “impuro”.*

La certezza che si tratti di diavoli folclorici arriva proprio nel verso citato da Dostoevskij, che nomina sia il *домовой*, lo spirito che abita la casa, a metà tra forza impura e *genus loci* legato alla famiglia, e la *ведьма*, la strega, che viene data in matrimonio, probabilmente a un essere demoniaco.

Sono due le cose sottolineate dai versi scelti: da un lato il numero dei demoni, lo sciame che si abbatte sui viandanti, il loro vorticare disorientante, la passività dei malcapitati che non sono in grado di venir fuori dalla situazione, a indicare la vulnerabilità dell'uomo quando si trova di fronte sia alle forze della natura sia alle forze storiche<sup>96</sup>; dall'altro lato è proprio il rapporto col folklore che viene messo consapevolmente in primo piano da Dostoevskij con la sua scelta di versi.

Come mettere in relazione le due epigrafi? L'obiettivo di questa giustapposizione potrebbe essere da ricercare nel punto di tangenza, cioè nella stessa parola *бес*. Innanzitutto, come si vedrà nei capitoli seguenti, gli stessi personaggi presentano due chiavi di lettura, una che affonda nel folklore e una nella tradizione cristiana, quindi lo scopo potrebbe essere quello di invitare il lettore a tener presenti entrambi gli aspetti della natura dei personaggi, in tutto il loro spessore di immagini stratificate, per giungere a una più profonda comprensione del romanzo stesso; il secondo livello di lettura potrebbe risiedere in un avvertimento: giustapponendo le due epigrafi ciò che salta all'occhio è la natura diversa che assume il *бес*: da essere esterno all'uomo che lo vessa, ma che non intacca la sua natura più profonda, si viene messi di fronte a dei demoni ben più pericolosi, che non vogliono attentare solo alla vita dell'uomo, farlo sentire sotto minaccia, divertirsi con lui seppur in modo terrificante, ma dei demoni che si insinuano all'interno l'uomo, che ne cancellano le qualità umane, degradandolo, privandolo della sua personalità, rendendolo solo la loro cassa di risonanza: l'episodio biblico, nella parte che precede quella scelta da Dostoevskij, racconta di un uomo dai tratti bestiali,

---

<sup>95</sup> D. I, Antonov, *Padšie angely vs čerti narodnoj demonologii*, In Umbra, *Demonologija kak semiotičeskaja sistema*, n° 2, 9-32.

<sup>96</sup> La poesia è praticamente contemporanea alla composizione delle *Повести покойного Ивана Петровича Белкина*, scritti nel 1930 e pubblicati nel 1931, in cui si trova il racconto *Метель*, *La tormenta*, in cui un fenomeno atmosferico diventa metafora del destino inesorabile e imperscrutabile.

che vive solo, lontano dalla civiltà, nei deserti, nudo, che quindi rifiuta le leggi sociali e divine. Come dice Starobinski:

[...] questo esilio volontario in luoghi selvaggi, lungi dal rappresentare l'immagine della libertà, [è] descritt[o] come simbol[o] della peggiore schiavitù: del dominio esercitato da un padrone malvagio, dal quale è impossibile difendersi. La libertà furiosa è una libertà da niente, poiché il demone è appunto il niente<sup>97</sup>.

Sono demoni che vogliono annichilire nell'uomo l'immagine di Dio, spegnere in lui la voce divina e quella umana.

Il frammento riportato nei *Demoni* si concentra su due momenti principali: il momento dell'esorcismo vero e proprio e quello immediatamente seguente, con l'immagine dell'indemoniato ormai guarito ai piedi del Cristo, capace di nuovo di parlare e incaricato di diffondere presso le sue genti, che sono straniere, quanto accaduto.

I demoni che possedevano l'uomo si fanno chiamare *Legione*, nome che si rifà al gergo guerresco della molteplicità ostile, dell'esercito di occupazione<sup>98</sup>, e indica la doppia natura del demone: uno e molti allo stesso tempo<sup>99</sup>.

Riconosciuto immediatamente il loro antagonista e presentando già l'inevitabilità della sconfitta, chiedono solo di non essere gettati nell'*abisso* e di poter entrare all'interno del gregge di porci, animali impuri, perché il ritorno nella profondità della terra li terrorizza. Cristo lo concede, ma in realtà, ambigualmente, il loro destino è comunque quello di ripetere la caduta originaria: una volta cacciati dall'uomo la *Legione* si smembra ed entra nei porci,

---

<sup>97</sup> J. Starobinski, *cit.*, p. 80.

<sup>98</sup> *Ibidem* p.76.

<sup>99</sup> V. Ivanov segna la differenza tra *Legione* e *Sobornost'*. La *legione* *представляет* “*собою механически организованное скопление атомов, возникших из распыления единой злой силы, — столь злой, что вследствие внутреннего раздора она утратила собственное единство и расплылась во множество, которое поневоле сцепляется, чтобы призрачно ожить в своих частях и придать целому, как гальванизированному трупу, подобие бытия. Но частицы, из коих собирается это мнимое целое, уже не живые монады, а мертвые души и крутящийся адский прах*”. La *sobornost'* “*есть, напротив, такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую излаголанным, новым и для всех нужным словом. В каждой Слово приняло плоть и обитает со всеми, и во всех звучит разное, но слово каждой находит отзвук во всех, и все — одно свободное согласие, ибо все — одно Слово.*

*Соборность — задание, а не данность; она никогда еще не осуществлялась на земле всецело и прочно, и ее так же нельзя найти здесь или там, как Бога. Но, как Дух, она дышит, где хочет, и все в добрых человеческих соединениях ежечасно животворит.*” (V. Ivanov, *Legion i sobornost'*, *Sobranie Sočinenij* v 4 tomach, T. 3. Stat'i, pp. 253-261).

che però, fuori da ogni controllo, si gettano nel lago e affogano, anzi *precipitano*. Il male è sconfitto, l'uomo è libero, l'episodio preannuncia ciò che avverrà alla fine dei tempi.

Perché Dostoevskij sceglie questo episodio in particolare? Oltre all'ipotesi che si è avanzata sul rapporto con la poesia di Puškin, questo brano evangelico ha anche un valore interpretativo a sé. L'indemoniato, come dice Stepan Trofimovič Verchovenskij nel momento del delirio finale, mentre gli viene letto su sua richiesta questo passo, può rappresentare la Russia, infestata dai demoni delle idee socialiste ed esterofile, che, se deciderà di abbracciare il suo destino storico e metastorico di popolo portatore di Dio, potrà liberarsi ed adempiere alla sua missione universale:

— [...] *Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, — это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! Oui, cette Russie, que j'aimais toujours. Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности... и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может быть! Это мы, мы и те, и Петруша et les autres avec lui, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. Но больной исцелится и «сядет у ног Иисусовых»... и будут все глядеть с изумлением...* [Б. с. 610 - 611]

Un'altra ipotesi, più interna al romanzo, ma comunque collegata all'idea generale, è relativa al rapporto generazionale tra padri e figli: i padri, Stepan Trofimovič, Varvara Petrovna, la generazione degli anni '40, hanno importato passivamente e hanno aderito con un entusiasmo solo di facciata, riassumibile in un catalogo di pose esteriori, agli ideali che hanno agitato l'Europa tra la Restaurazione e i moti del '48, vivendo con un senso di prostrante impotenza, ma anche di pigra accettazione, la convinzione, mai gridata ad alta voce, di non credere in nulla e di non poter cambiare nulla, andando a popolare la folta schiera degli uomini superflui. Il taglio del cordone ombelicale con il popolo, dissimulato da un amore da scienziati, che maneggiano l'oggetto del loro studio solo con guanti e bisturi, a distanza di sicurezza, ha portato a figli sradicati, senza legami col passato, che possono odiare la Russia e trasformare il loro odio in una azione pratica feroce<sup>100</sup>. La colpa dei padri è posta in primo piano da Dostoevskij, nello spazio dedicato alla vacuità di Stepan Trofimovič, alla sua petulanza, alle sue querule lettere, alle menzogne trasmesse con leggerezza ai suoi figli, sia a quelli spirituali che a quello carnale, seppur in questo caso indirettamente: come segnala il

---

<sup>100</sup> P. Evdokimov, *Dostoevskij e il problema del male*, Città Nuova Editrice, Roma, 1995, *passim*.

suo patronimico, composto dal nome *Trofim*, che deriva dal greco *τροφός* e significa “colui che nutre”, “colui che educa”, egli ha la responsabilità morale di aver alimentato, e di essersi alimentato lui stesso, di embrioni di idee senza vita. Esse, incubate dai padri in modo silente, sono maturate nei figli, Pëtr Stepanovič Verchovenskij, Nikolaj Vsevolodovič Stavrogin, Ivan Pavlovič Šatov, rappresentanti della generazione degli anni '60, affatto incline al compromesso, passata dalla fiducia negli ideali, per quanto di maniera, dei padri, all'invocazione del nulla, della distruzione come palingenesi. Spesso partigiana di una violenza fine a se stessa, questa generazione che venera il niente come un vero e proprio Dio, che della ribellione ai padri ha fatto una bandiera, spesso perdendone di vista le ragioni fondanti, convoglia su di sé solo gli esiti di una frustrazione che non poteva sfociare in altro che in uno scoppio violento, dato da una volontà di annichilimento che giunge a prevaricare qualsiasi idea razionale. I padri, colpevoli, ingiustificabili, possono però ancora sperare in una redenzione, come simboleggiano la guarigione dell'indemoniato che, come i padri, è un'incubatrice inconsapevole di forze distruttive e violente, e la conversione, l'adesione sincera al Cristo, di Stepan Trofimovič alla fine del romanzo. In realtà viene da pensare che il tempo si concluderà anche per loro prima che riescano davvero a comprendere la portata dei loro errori: Verchovenskij padre infatti morirà prima di raggiungere il villaggio di *Spasov* (*spas* significa *salvato*). I figli invece non hanno nessuna speranza, non hanno una prospettiva escatologica, nessuna vera possibilità di salvezza, sono votati all'autodistruzione, proprio come i porci, che incontrollati e incontrollabili si annegano da soli. Per loro la possibilità di redenzione non pare neppure contemplata, sono tutti destinati ad affogare nel lago e a tornare nell'abisso.

## La catabasi: nell'Inferno dei figli

Dopo aver accennato Stepan Trofimovič Verchovenskiĭ analizziamo chi sono questi demoni, questi *figli*, che forme prendono all'interno del romanzo. La stratificazione simbolica che si andrà ad evidenziare in ciascuno sarà poi utile alla comprensione dei capovolgimenti dei loro rapporti rispetto alla tradizione cristiana da cui, secondo quanto qui si vuol dimostrare, Dostoevskij prende ispirazione, in modo più o meno consapevole.

### *Stavrogin*

Stavrogin è il centro gravitazionale del romanzo. I personaggi che lo circondano paiono solo delle sue proiezioni, destinate a sparire con lui, man mano che si spegne. Egli è come un corpo celeste di cui si intuiscono prima le irradiazioni del suo nucleo interno e che è possibile conoscere solo attraverso i suoi effetti. Così anche per affacciarsi nel modo più corretto al personaggio Stavrogin è opportuno iniziare dal suo modo di interagire con gli altri, da come il peso della sua presenza è capace di curvare e condizionare il tessuto narrativo del romanzo e gli altri personaggi.

“*Demoni*” conosce due ordini di possessione: del primo se ne è appena parlato, è quello per conto dei padri; il secondo invece è quello che avviene attraverso lo smembramento della personalità di Nikolaj Vsevolodovič, che tra l'estero e Pietroburgo, ha seminato brandelli di sé e delle sue concezioni, spesso contrastanti, all'interno di coloro che lo circondavano, dei veri e proprio allievi<sup>101</sup>. I pensieri che gli Šatov, i Kirillov hanno cullato come figli propri e hanno portato alle estreme conseguenze, sono stati in realtà depositati in fondo al loro spirito, come un veleno lento ma inesorabile, dallo stesso Stavrogin. La parola che egli diffonde disperde, isola, possiede. Ciò che ha sconvolto non solo la vita, ma perfino l'essere profondo dei suoi discepoli, era per Stavrogin solo un gioco intellettuale, egli non credeva realmente a nessuna delle idee instillate, come gli rimprovera lo stesso Šatov:

— *Это ваша фраза целиком, а не моя. Ваша собственная, а не одно только заключение нашего разговора. «Нашего» разговора совсем и не было был*

---

<sup>101</sup> Girard sottolinea come anche Dostoevskij abbia subito nella sua vita la *fascinazione del seduttore*: “Dopo l'uscita dal bagno penalem Dostoevskij si allontana, dapprima con esitazione, poi con violenza, dall'eredità spirituale lasciategli da Belinskij. Egli scopre, allora, che le idee rivoluzionarie che ostentava e che lo hanno fatto condannare non sono mai state veramente le *sue*. [...] L'abbandono dell'ideologia belinskijana, così come l'abbandono, alla stessa epoca, della retorica sentimentale e romantica, è frutto di questo esame di coscienza implacabile, cui dobbiamo tutte le grandi opere. Se Dostoevskij non ci riferisce tutta la verità, egli ci riferisce certamente la *propria* verità quando collega il comportamento rivoluzionario al fascino esercitato da un seduttore irresistibile piuttosto che a un'autentica passione per la libertà.” (R. Girard, Dostoevskij – Dal doppio all'unità, SE, Milano, 2005).

*учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых. Я тот ученик, вы учитель. [...]*

*— Не шутили! В Америке я лежал три месяца на соломе, рядом с одним... несчастным, и узнал от него, что в то же самое время, когда вы насаждали в моем сердце бога и родину, в то же самое время, даже, может быть, в те же самые дни, вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка, Кириллова, ядом... Вы утверждали в нем ложь и клевету и довели разум его до иступления... Подите взгляните на него теперь, это ваше создание...*

[Б. сс. 235-236]

Ed egli stesso riesce ad ammettere la sua indifferenza morale nella lettera a Daša, sorella di Šatov e sua ennesima amante, con cui sente di potersi, almeno in parte, aprire:

*Я всё так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. Но и то и другое чувство по-прежнему всегда слишком мелко, а очень никогда не бывает. Мои желания слишком несильны; руководить не могут. [Б. с. 629]*

Questo nobiluomo affascinante, magnetico in realtà non è altro che un involucro vuoto, una sorta di buco nero, che attrae tutto dentro di sé e inghiotte, annichila. Non è un ribelle nel senso più nobile del termine, non si è eretto contro qualcosa o qualcuno in nome di un'ideale, di qualcosa in cui semplicemente credere. Il dramma di Stavrogin è l'esatto contrario, è l'incapacità di credere, non solo in Dio, ma in qualsiasi cosa che possa orientare la sua volontà, il suo male è la perdita della gerarchia delle volizioni, l'indifferenza che non fa che fungere da forza centrifuga della sua personalità:

*[Шатов:] —Я тоже не знаю, почему зло скверно, а добро прекрасно, но я знаю, почему ощущение этого различия стирается и теряется у таких господ, как Ставрогины [...]. О, вы не бродите с краю, а смело летите вниз головой.*

[Б. с. 242]

Egli di fronte al dubbio, alla scelta etica, non cerca di tenersi in equilibrio, egli è attratto dalla depravazione, perché è attratto da qualsiasi cosa gli permetta di *sentire*. Quanto più si spinge in là, oltre la morale, oltre il buon senso, trascinato da una passionalità bestiale, tanto più perde sensibilità, scoprendo di non amare nemmeno quello:

*Я пробова́л большо́й разврат и исто́щил в нем силы́; но я не люблю́ и не хотел  
разврата.*  
[Б. с. 629]

Perché Stavrogin è un morto che cammina, è un tiepido, è una maschera. Egli non vuole, non desidera, è un improvvisatore della morale, sperimenta, vuole accumulare su di sé fantasmi di sensazioni che non penetrano mai a fondo, restano solo a livello di circuiti cerebrali, senza irrorare la carne. Vive un intorpidimento etico costante, dato dall'essere stato troppo tempo ripiegato su se stesso. Il libero arbitrio in lui diventa arbitrio puro, perché tutte le manifestazioni violente, depravate, ma anche quelle più nobili, su cui, seppur raramente, di tanto in tanto si trova a inciampare, gli danno lo stesso piacere, che è quello del dominio totale su di sé: egli non è orientato assiologicamente, la sua mente non sa dove guardare, è l'uomo sradicato.

La sua influenza sui demoni è una sorta di creazione a immagine, anzi a immagini: se caratteristica del divino è l'unità, caratteristica di Satana è la pluralità, la divisione, e le immagini a cui Stavrogin dà origine sono frammenti della sua demoniaca immagine iniziale, ologrammi, incapaci di reggersi da soli: per questo tutti lo attendono, devono poggiarsi a lui, perché le loro idee galleggiano in loro senza radici e percepiscono la loro incompletezza. Alla totale indifferenza, freddezza, lucidità di Stavrogin, al disgusto mai celato per le sue creature, corrispondono invece i volti trasfigurati di coloro che ha infettato, in una possessione che è anche malattia, delirio, febbre, decomposizione: davanti a lui, come la *Legione* davanti a Cristo, i demoni si spogliano e mostrano la loro vera natura. Davanti a lui, come davanti a un Cristo oscuro, non si può mentire. Šatov ha la schiuma alla bocca, trema tutto, è in uno stato di esaltazione e disperazione insieme; Kirillov è più pacato, meno nevrotico, ma i suoi occhi pulsano di un vampa incandescente: Sia Kirillov che Šatov non sono però stati assorbiti completamente, sono sì posseduti, ma fanno un passo indietro rispetto ai demoni che compongono la cinquina, cioè la cellula terroristica, i cui volti sono ormai sfigurati indelebilmente, appiattiti, vuoti: *essi un gregge sono perché ad essi tutti è stato tolto l'io: l'io vivente è in loro paralizzato ed è sostituito da una volontà estranea*<sup>102</sup>. Evdokimov sottolinea come Kirillov sia “divorato dall'idea”, Šatov ne sia “mezzo schiacciato” e Pëtr Verchovenskij “posseduto”<sup>103</sup>. Infatti i tratti demoniaci più eclatanti li mostra proprio Pëtr Stepanovič Verchovenskij:

---

<sup>102</sup> V. Ivanov, *Dostoevskij, Tragedia, Mito, Mistica*, Il Mulino, Milano, 1994, p. 81.

<sup>103</sup> P. Evdokimov, *Dostoevskij e il problema del male*, cit. p. 156.

*Лицо его искривилось, концы губ вздрогнули, и он вдруг рассмеялся каким-то совсем беспредметным, ни к чему не идущим смехом.[...] задыхающейся скороговоркой продолжал испуганный, поминутно забегая вперед [...] Ставрогин взглянул на него наконец и был поражен. Это был не тот взгляд, не тот голос, как всегда или как сейчас там в комнате; он видел почти другое лицо. Интонация голоса была не та [...].*  
[Б. сс. 389-391]

Pëtr crede di essere il creatore di Stavrogin, crede di averlo generato osservandolo da un angolo, in Svizzera, mentre in realtà anche lui non è che una proiezione:

*Я вас с границы выдумал; выдумал, на вас же глядя. Если бы не глядел я на вас из угла, не пришло бы мне ничего в голову! [Б. с. 397]*

In Pëtr è stata trasmessa, quasi per osmosi, la forza negatrice e distruttiva di Stavrogin, si è catalizzata ed è diventata talmente concentrata da spaventare in alcuni momenti perfino Nikolaj Vsevolodovič. Stavrogin è personaggio, Petr è caricatura, parodia del male. Ma anche la freddezza, il distacco, l'indifferenza di Stavrogin hanno dei tratti demoniaci. Šatov a un certo punto ne è esasperato:

*Оставьте ваш тон и возьмите человеческий! Заговорите хоть раз в жизни голосом человеческим.*  
[Б. с. 234]

La sua potenza attrattiva non conosce differenze di genere, gli uomini lo venerano, le donne lo amano, lo vogliono, se lo contendono, diventano sue succubi:

*Все наши дамы были без ума от нового гостя. Они резко разделились на две стороны — в одной обожали его, а в другой ненавидели до кровомщения; но без ума были и те и другие.*  
[Б. с. 42]

Oltre alle dame dell'alta società e alla legittima moglie, Mar'ja Timofeevna la zoppa, di cui si parlerà a parte, altre due donne importanti gravitano intorno al lui: la prima è Liza Nikolaevna Tušina, signorina di alto lignaggio con cui Nikolaj Vsevolodovič aveva avuto una *liaison* in Svizzera e che, nonostante sia ormai praticamente fidanzata con un altro, nutre per lui un sentimento amoroso che presenta le caratteristiche di una vera e propria patologia, in qualche modo anche lei è indemoniata, posseduta; la seconda, Dar'ja Pavlovna Šatova, la sorella di

Šatov, è forse l'unica che sarebbe ricambiata, se Stavrogin fosse capace di amare e non fosse solo un rapace. Se solo ci fosse una possibilità per lui, ella potrebbe essere la sua Son'ja Marmeladova, con il suo equilibrio, il suo amore, la sua dedizione a guarirlo, come un'infermiera: ma da un lato ella lo vuole guarire come una donna può guarire un uomo, con strumenti solo umani, lei sarebbe il mezzo e il loro amore il fine, mentre secondo Dostoevskij la rigenerazione può avvenire solo attraverso l'incontro con Cristo, attraverso un amore che trascende e diviene superiore; d'altro lato, per quanto Stavrogin incontri solo Tichon come tramite vero della parola di Dio, egli è comunque materiale inerte, la sua passionalità è un fuoco freddo, che brucia ma non illumina. Per quanto Raskol'nikov sia un intelletto euclideo, la sua mente è in ebollizione, la sua anima è ribelle e arde in cerca di risposte alle sue tesi, mentre Stavrogin è un tiepido, e come tale non ha una forza interiore indirizzata e, se anche tentasse di cambiare, ci sarebbe solo dissipazione e ulteriore degradazione<sup>104</sup>: per questo per lui non c'è speranza. L'amore di cui è capace Stavrogin è reso efficacemente dall'immagine che ne dà Liza: è un ragno che attende in un angolo, imponente, enorme in una stanza dalle pareti soffocanti, è l'angoscia divorante del nulla che incombe<sup>105</sup>. Come sottolinea suggestivamente Citati:

*Egli è un ragno, piccolo o grande, rosso o nero: ha attirato tutti i personaggi nella sua grande ragnatela: li guarda, li fissa, li insidia; e questa ragnatela è la stoffa dei "Demoni".*<sup>106</sup>

Anche gli uomini provano per lui un sentimento che non si limita all'ammirazione, ma arriva all'idolatria, basti vedere le parole che Šatov gli rivolge, intrise di un misto di sottomissione e adorazione, quasi fisica:

*Договаривайте, договаривайте! вы пришли предупредить меня об опасности, вы допустили меня говорить, вы завтра хотите объявить о вашем браке публично!.. Разве я не вижу по лицу вашему, что вас борет какая-то грозная новая мысль... Ставрогин, для чего я осужден в вас верить во веки веков? Разве мог бы я так говорить с другим? Я целомудрие имею, но я не побоялся моего нагиша, потому что со Ставрогиным говорил. Я не боялся окарикатурить великую мысль прикосновением моим, по тому что Ставрогин*

---

<sup>104</sup> Il riferimento alla natura tiepida di Stavrogin deriva da un passo dell'Apocalisse (Ap 3, 15-16), che su richiesta di Stavrogin Tichon recita a memoria. "Знаю твои дела: ни холоден, ни горяч; о если б ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих." [Б. с. 640]

<sup>105</sup> Il ragno simbolicamente torna lungo tutto il romanzo, sia nell'inno alla bellezza della natura di Kirillov, sia nell'attesa di Stavrogin, mentre la piccola Matrëša si uccide, a rappresentare un momento di voluttuosa contemplazione del suo abisso morale.

<sup>106</sup> P. Citati, *Il male assoluto*, Adelphi, Milano, 2013, pp. 295-296.

*слушал меня... Разве я не буду целовать следов ваших ног, когда вы уйдете? Я не могу вас вырвать из моего сердца, Николай Ставрогин!*  
[Б. с. 243]

Dopo aver visto quali sono gli effetti della personalità, del carisma diabolico di Stavrogin su quanti lo circondano, resta da capire chi sia Nikolaj Vsevolodovič, la cui descrizione fisica è già rivelatrice. La sua figura fin dalla prima apparizione è giocata sul troppo (*что-то уж очень / что-то уж слишком*) //quasi (*почти*), tra eccesso e mancanza, ma mai portate agli estremi: nulla in lui coincide con la norma, o la travalica o non la raggiunge, e sotto la sua bellezza, in qualche modo dissonante, striscia una disarmonia quasi impercettibile, ma che disturba prima degli occhi, la pancia, l'istinto:

*Поразило меня тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые, — казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску; впрочем, многое говорили, между прочим, и о чрезвычайной телесной его силе. Росту он был почти высокого.*  
[Б. с. 42]

Il romanzo inizia senza di lui, ma la sua assenza è ciò di cui più si parla: il suo passato, le sue depravazioni, le sue vicende amorose, la sua forza impressionante, quasi bestiale, le sue avventure pietroburghesi. Egli è stato educato da Stepan Trofimovič Verchovenskij, padre, o presunto tale, di Pëtr Stepanovič, che ha reso lui, come ogni suo allievo, una dimora vuota, pronta ad essere infestata. L'attesa del suo arrivo si ammanta di tratti messianici, tutti lo attendono come il faro delle loro vite, disposti a perdonargli qualsiasi macchia del suo passato. Ma come detto, quando Stavrogin arriva, si dimostra un uomo spento, freddo, quasi morto, capace di suscitare un terrore indicibile, di soggiogare gli altri, ma mai di compiere qualcosa che lo appaghi. La descrizione che ne dà Dostoevskij attraverso gli occhi della madre Varvara Petrovna, è la descrizione di un morto:

*Увидав, что Nicolas сидит что-то слишком уж неподвижно, она с бьющимся сердцем осторожно приблизилась сама к дивану. Ее как бы поразило, что он так скоро заснул и что может так спать, так прямо сидя и так неподвижно; даже дыхания почти нельзя было заметить. Лицо было бледное и суровое, но совсем как бы застывшее, недвижимое; брови немного сдвинуты и нахмурены; решительно, он походил на бездушную восковую фигуру. Она простояла над ним минуты три, едва переводя дыхание, и вдруг ее обнял страх; она вышла на цыпочках, приостановилась в дверях, наскоро*

*перекрестила его и удалилась незамеченная, с новым тяжелым ощущением и с новой тоской.*

[Б. с. 218]

La descrizione che viene data è a metà tra quella di un defunto e di un essere demoniaco, un vampiro, di certo non quella di una persona nelle cui vene scorra del sangue. L'immobilità assoluta, l'impressione del controllo su ogni muscolo, non paiono quelli di un uomo abbandonato al sonno, ma di un essere sovraumano che, anche se apparentemente dormiente, domina tutto. Forse è per questo che il terrore si è impadronito di Varvara Petrovna o forse perché, stando vicino a lui per quei lunghi istanti, ne ha percepito la vera natura, ciò che dietro la *maschera* si cela. E vederla che fa il segno della croce lascia il dubbio che non si tratti di una benedizione al figlio, ma una vestigia delle antiche credenze folcloriche, secondo le quali il diavolo si può scacciare e tener lontano semplicemente con croci e scongiuri. Sulla maschera di Stavrogin Dostoevskij insiste parecchio ed è fondamentale comprenderne i motivi. L'intimità di Stavrogin non si conosce, egli parla di sé, direttamente, apertamente, solo in due punti del romanzo posti entrambi alla fine: il primo perché così è stato progettato, cioè la lettera a Daša, cui si è già accennato; il secondo posto in appendice per motivi di censura, perché espunto dalla prima edizione, e reintegrato poi solo nel 1922, vale a dire *La confessione di Stavrogin, Da Tichon*. Ciò che si sa di lui, lo si apprende attraverso lo specchio deformante delle opinioni e delle attese altrui, dalle sue idee incarnate e riflesse nei suoi seguaci, ma in realtà per gran parte del romanzo egli rimane un mistero: Stavrogin è *tutto*, ma solo *in potenza*. Non solo egli pare essere la risposta alle domande di tutti coloro che gli orbitano intorno, ma riecheggia nel suo patronimico l'idea dell'onnipotenza (*все* 'tutto', *влад* da *владеть*, 'dominare, padroneggiare': colui che può tutto, che domina tutto). E questo *tutto* che egli rappresenta appare inafferrabile, così inafferrabile che non può essere descritto direttamente, ma solo attraverso immagini giustapposte, che si affiancano l'un l'altra, dando vita a una figura difficilmente delineabile se non attraverso una linea passante tra tutte queste attribuzioni simboliche: Stavrogin è il principe Harry di shakspeariana memoria, è Ivan carevič, l'eroe delle fiabe russe, è il Principe (*князь*), è il Sole (*солнце*), è la Stella (*звезда*). Attraversando la galleria di questi personaggi cui viene accostato, si percepisce l'attesa palpitante intorno a lui, quella per un predestinato avviato a grandi imprese.

La prima figura è quella letteraria del Principe Harry, personaggio dell'opera shakspeariana *Henry IV*, parte 1 e *Henry IV*, parte 2. Harry è il futuro erede al trono d'Inghilterra, ha un rapporto conflittuale con il padre in ragione del suo stile di vita dissoluto, fatto di bagordi insieme alla sua banda di bricconi, tra cui Falstaff. In entrambe le parti il fulcro è proprio il

cambiamento di atteggiamento del Principe, prima violento e libertino, per allentare le aspettative su di sé, come dichiara in un monologo nella prima parte, poi capace al momento opportuno di prendere su di sé il peso del regno e di far fronte alle proprie responsabilità. Un percorso di maturazione simile, da ragazzo scapestrato a uomo capace di governare un grande paese, è quello che Stepan Trofimovič si aspetta anche per Stavrogin: il precettore auspica che tutte le voci che si rincorrono sul suo conto siano solo frutto di una *слишком богатой организацией* [Б. с. 40], che il tempo tempererà, lasciando spazio solo a una natura possente destinata a grandi cose. La somiglianza con Harry non sfugge neanche allo stesso Stavrogin, dal momento che egli stesso chiamava il ridicolo e petulante Lebjadkin il suo *Falstaff*. Petr Stepanovič invece vuole che diventi il suo *Ivan Carevič*, personaggio del folclore russo ed eroe delle fiabe tradizionali, vuole costruire su di lui una leggenda tale che si sostituisca alle vecchie credenze, che verranno spazzate via dal socialismo. Quello che Pëtr cerca è insomma un impostore, annunciatore di una menzogna con le sembianze della verità, che possa abbindolare il popolo, offrirgli nuovi idoli e superstizioni così da manovrarlo, dopo averlo liberato dal pensiero di Dio con l'ateismo:

— Мы скажем, что он «скрывается», — тихо, каким-то любовным шепотом проговорил Верховенский, в самом деле как будто пьяный. — Знаете ли вы, что значит это слово: «Он скрывается»? Но он явится, явится. Мы пустим легенду получше, чем у скопцов. Он есть, но никто не видал его. О, какую легенду можно пустить!  
[Б. с. 395-396]

L'intento parodico, sovversivo e ingannatore di Pëtr ricorda i versetti del capitolo 13 dell'Apocalisse, dei quali Evdokimov mette in evidenza i due attributi demoniaci principali:

[...]il potere illimitato, che somiglia al potere illimitato di uno stato totalitario sui viventi, e le false profezie. Le "note" dell'anti-chiesa, l'impostura, il carattere parassitario e parodico vengono realizzate: il male ruba l'essere, vive da parassita e ricompono in modo demoniaco i suoi elementi; è imitazione di Dio, ma con segno invertito, negativo, che è caratteristico di ogni parodia.<sup>107</sup>

Egli dunque è percepito come un prescelto, un predestinato, la chiave di volta di tutti i progetti, di tutte le ambizioni e le aspirazioni delle persone che lo circondano. Come sottolinea però Kašurnikov, essere carevič non è semplice, la sua situazione precaria:

---

<sup>107</sup> P. Evdokimov, *L'Ortodossia*, cit. p. 465. Evdokimov invita al confronto con Mons. Cassien *Il regno di cesare alla luce del Nuovo testamento*, in russo, Parigi 1949.

[...] *царевич – это человек, избранный царствовать умами и душами людей, но еще не готовый к этому [...] Но если царь символически поддерживается выдвинувшим его на эту тонкую грань обществом, которому он служит, то царевич этого лишен. Он с космическим началом один на один. Отсюда неустойчивость положения царевича.*<sup>108</sup>

[...] *lo carevič è un uomo, scelto per regnare dalle menti e dalle anime delle persone, ma che ancora non è pronto all'incarico. [...] Ma se lo zar simbolicamente è sostenuto dalla società, che egli serve e che l'ha spinto su questa linea sottile, lo carevič non lo è. Egli combatte il principio cosmico uno contro uno. Da qui deriva la condizione instabile dello carevič.* (T.d.A)

Come uno carevič, come il Principe Harry, Stavrogin ha solo il peso della predestinazione, ma non ha sostegno alcuno, anzi tutti ricercano in lui la *рычаг, чтобы землю поднять* [Б. с. 432] . Nell'articolo di Kašurnikov si sottolinea come lo zar sia il punto di contatto tra la società e le forze cosmiche, nella lotta contro il caos, ma per quanto riguarda Stavrogin, se si vuole estendere il concetto oltre la figura dello carevič, resta da capire quali forze canalizzi, da che parte stia. Ed è questa ambiguità quella su cui si gioca per buona parte del romanzo tutta la complessità della sua figura. Può aiutare a dirimere la questione, passare all'appellativo *Principe, князь*: è con questo nome che Stavrogin viene identificato nei taccuini preparatori al romanzo e così viene invocato anche dalla moglie Mar'ja Labjadkina, prima che riconosca in lui un impostore. Principe è il termine ponte, che congiunge Principe Harry e carevič, di cui in fondo è un sinonimo. Però è anche uno dei nomi di Satana: egli nel Vangelo è il *Principe di questo mondo* (Gv 12, 30-31, Gv 14, 30) contrapposto a Cristo, Signore del Regno a venire. In questo senso è *Anticristo* cioè colui non solo che si oppone a Cristo, ma colui che è l'opposto di Cristo:

*Этот Антихрист - космический узурпатор и самозванец, носящий маску Христа, которого отрицает, он стремится занять место Христа, быть за чего принятым. Роль А. Как лжеца реализуется и в его лицемерии, имитирующем добродетель Христа, и в его ложном чудотворстве, имитирующем чудеса Христа. Если дьявол, по средневековому выражению, - «обезьяна бога», то А. «обезьяна Христа», его фальшивый двойник.*<sup>109</sup>

*L'Anticristo è un usurpatore e impostore cosmico che, indossando la maschera di Cristo, che nega, cerca di occuparne il posto, di essere accettato in sua vece. Il ruolo di mentitore dell'Anticristo si realizza sia attraverso l'ipocrisia, che imita la virtù di Cristo, sia nell'ingannevole opera taumaturgica, che imita i miracoli di Cristo. Se il diavolo, nella espressione medievale, è "scimmia di Dio", allora l'Anticristo è "scimmia di Cristo", il suo doppio falso.* [T.d.A]

<sup>108</sup> N. A. Kašurnikov, *Ob archetipe careviča v romane "Besy", "Dostoevskij i mirovaja kul'tura"*, SPB, 2009, No 26. ss. 63-67.

<sup>109</sup> E. M. Meletinskij, *cit.*, "Antichrist" pp. 52-53.

Sulla valenza dell'Anticristo, inteso come impostore, come colui che si mette al posto di Cristo, può essere letto tutto l'itinerario dello stesso Stavrogin. Per quasi tutto il romanzo, viene chiamato *sole*, uno dei simboli di Cristo, dai suoi adepti a testimoniare un'attrazione che è a metà tra lo slancio fideistico e quello erotico:

— *Извините, — действительно удивился Николай Всеволодович, — но вы, кажется, смотрите на меня как на какое-то солнце, а на себя как на какую-то букашку сравнительно со мной.*  
[Б. с. 231]

[ *Лебядкин:*] — [...] *Я как солнца ожидал вас всю неделю.*  
[Б. с. 253]

[ *Пётр Верховенский:*] — [...] *Я ни кого, кроме вас, не знаю. Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк...*  
[Б. с. 393]

[ *Пётр Верховенский*] — [...] *Вы свет и солнце...* [Б. с. 493]

E anche Stepan Trofimovič si riferisce al sole, mentre rimprovera a Varvara Petrovna di essersi fatta sopraffare dal contagio demoniaco:

— *Боже, сколько чужих слов! Затверженные уроки! И на вас уже надели они свой мундир! Вы тоже в радости, вы тоже на солнце.*  
[Б. с. 318]

A far da contraltare a ciò e a mettere in evidenza la cripticità delle sovrapposizioni simboliche, Stavrogin viene definito anche *stella*, termine che invece indica non tanto Cristo, quanto Lucifero, il cui mito deriva probabilmente da un passo di Isaia: “*Come mai cadesti dal cielo, o Lucifero [astro splendente], precipitasti dai cieli, figlio dell’aurora [...]?<sup>110</sup>*”. Al circolo dei Lembke, a proposito di Nikolaj Stavrogin si dice infatti:

— [...] *тут звезда-с, а не какой-нибудь один из молодежи; вот как понимать это надо.*  
[Б. с. 281]

---

<sup>110</sup> Is 14, 12. Questo passo, che nella traduzione dei LXX e nella Vulgata identifica l’astro splendente con Lucifero, si riferisce probabilmente alla sconfitta di un sovrano Babilonese. Questa associazione tra Lucifero e la stella è posteriore e deriva probabilmente da una contaminazione con il mito della discesa dei Vigilanti e della successiva punizione divina che li precipita nelle viscere della terra. (J. B. Russell, cit. pp. 120-121).

Questi attributi da un lato cristologici, dall'altro satanici, insieme al mascheramento della sua vera natura e alla coesistenza in lui di due principi opposti contribuiscono a delineare la parabola esistenziale di un uomo che avrebbe potuto tutto con le sue forze smisurate, con il suo intelletto, con il suo carisma, ma che invece si è tirato indietro, ha dissipato le sue energie senza incanalarle. È un rimprovero a una generazione che, secondo Dostoevskij, si sta attivando come mai prima, ma in direzioni errate, verso la distruzione di se stessa e di tutto ciò che incontra.

La maschera<sup>111</sup> di Stavrogin è plasmata con tutti questi attributi, tutto ciò che ha dato modo di far credere sul suo conto, in modo più o meno consapevole. Tutto ciò che è incarnato dalla maschera è falso o disatteso.

Bachtin evidenzia come la maschera porti ancora in sé il significato originario, legato alla sua natura popolare e carnevalesca, *“alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi”*<sup>112</sup>, ma che questo aspetto, per quanto insopprimibile, abbia conosciuto una sua evoluzione nell'ambito del grottesco romantico:

*Nel romanticismo la maschera perde quasi interamente il suo elemento rigeneratore e rinnovatore e prende una valenza lugubre. Vi si cela spesso un vuoto terribile, il “niente” [...]. Nel grottesco popolare invece dietro la maschera si nasconde l'inesauribilità della vita e i suoi molteplici volti.*<sup>113</sup>

Nella Bibbia si parla di immagine e somiglianza. La creazione a immagine è la creazione dell'uomo da un archetipo e questo archetipo celeste sarebbe Cristo: l'uomo è a immagine del Verbo e, attraverso questo, è a immagine di Dio<sup>114</sup>. Evdokimov sulla scorta della tradizione ortodossa afferma, che *la creazione dell'uomo “a immagine” era in vista dell'incarnazione-deificazione*, in ottica quindi teandrica, che proclama anche il desiderio di Dio di essere uomo<sup>115</sup>, rovesciando l'idea che l'incarnazione avvenga come riparazione alla caduta. Se l'immagine è connaturata alla creazione dell'uomo, la somiglianza si basa sul lavoro su se stesso che l'uomo deve compiere, sul suo percorso spirituale, nel segno dell'imitazione di Dio

---

<sup>111</sup> S. Bulgakov afferma che: *La natura religiosa non ammette il vuoto; quando l'anima si è destata alla vita per Dio, ma non è in grado di nascere a nuova vita e di trovare in Dio il suo autentico io, essa diventa la maschera di se stessa, un giocattolo in balia delle forze del male.* S. Bulgakov, *La tragedia russa* in AA.VV. *Il dramma della libertà – Saggi su Dostoevskij*, cit. p. 100).

<sup>112</sup> M. Bachtin, *L'opera di Rebalais e la cultura popolare – Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, cit. p. 47.

<sup>113</sup> Ibidem, pp. 47-48.

<sup>114</sup> T. Špidlík, *Spiritualità dell'Oriente Cristiano-Manuale sistematico*, cit. p. 58.

<sup>115</sup> P. Evdokimov, *L'ortodossia*, cit. p.110.

e Cristo<sup>116</sup>. D'altra parte, anche l'anima dell'uomo che si allontana da Dio continua a percepire l'*imago dei*, ne sente la nostalgia. Perché l'immagine non può essere annientata, ma solo offuscata, dalla maschera demoniaca. La maschera o larva secondo Florenskij:

*[...] ha una certa somiglianza col volto, che si presenta come volto, che si spaccia per tale, ma che dentro è vuoto, sia nel senso materiale, fisico, sia in quanto sostanza metafisica. [...] Degno d'attenzione è il fatto che questo guscio senza nocciolo, questo vuoto pseudoreale ha sempre avuto per la saggezza popolare la caratteristica dell'impurità e del male. Ecco perché la tradizione tedesca come anche i racconti russi considerano come una forza impura gli interni vuoti, come il truogolo o l'albero cavo, privi di spina dorsale, come pseudocorpi e quindi pseudorealtà.<sup>117</sup>*

Ciò che si cela dietro la maschera di Stavrogin è un uomo la cui volontà non è più in grado di scegliere e tantomeno di scegliere Dio, come sottolinea Ivanov egli ha scelto nella prima parte della sua vita Satana, ma poi ha tradito persino lui<sup>118</sup>.

Il suo dramma è quello della libertà disorientata, priva di oggetto e come tale l'incapacità di volere e di scegliere, all'assoluta libertà corrisponde la completa disgregazione della personalità:

*La loro enigmaticità, il loro equivoco, costituisce quella che potremmo chiamare la "cattiva infinità", la "falsa dialettica", la molteplicità perduta in se stessa che non è più ricchezza ma dispersione e rovina. In essi la personalità è corrotta e non si inasce altro che nel proprio arbitrio, distruggendo l'ordine gerarchico delle tendenze<sup>119</sup>.*

L'opacità di Stavrogin, la sua irriducibilità a paradigma del male in senso assoluto, nonostante conosca il male in ogni declinazione, sono lo stigma di una coscienza, quella dostoevskiana, che rifugge i tratti netti, le definizioni onnicomprensive, che rifiuta di inserire in categorie morali immutabili un essere così complesso come l'uomo, che cela sempre dentro di sé, in un sottosuolo più o meno accessibile dalla coscienza, i due estremi, la santità e la malvagità, che si temperano a vicenda, senza che mai una annichili completamente l'altra.

---

<sup>116</sup> T. Špidlík, *Spiritualità dell'Oriente Cristiano-Manuale sistematico*, cit. pp. 59-60.

<sup>117</sup> P. Florenskij, *Le porte regali-saggio sull'icona*, Adelfi, Milano, 1977, p. 45-46.

<sup>118</sup> V. V. Ivanov, *Dostoevskij – Tragedia Mito Mistica*, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 81.

<sup>119</sup> R. Cantoni, *Crisi dell'uomo, il pensiero di Dostoevskij*, Il Saggiatore, Milano, 1975, p. 265.

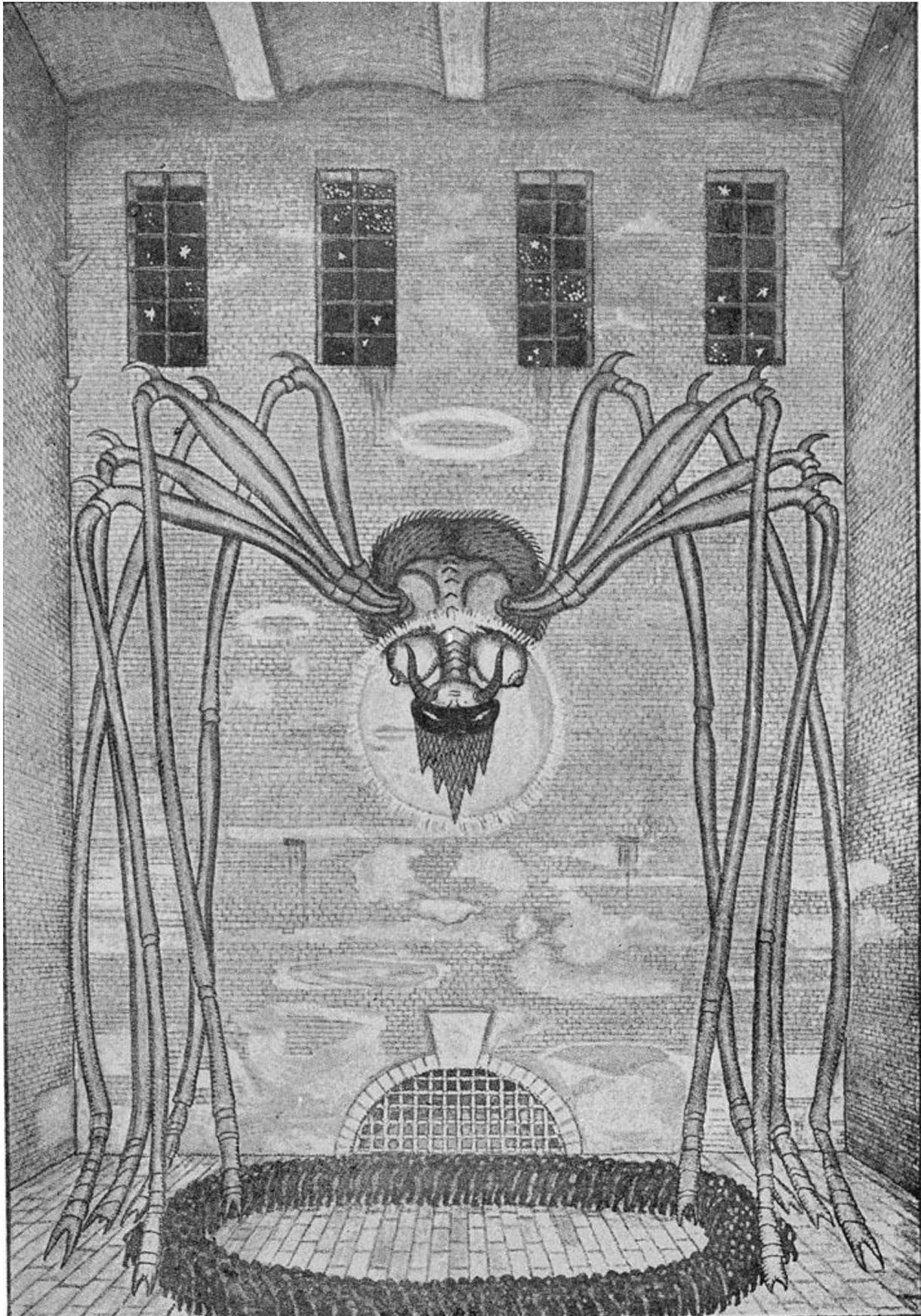


Figura 2 M. Dobuzhinskij, *Il Diavolo*, 1907, pubblicato sulla rivista *Zolotoe Runo*// (Fonte: <http://www.fairyroom.ru/wp-content/uploads/2013/12/ld952.jpg> - ultimo accesso: 20/2/2017)

### *Mar'ja Timofeevna Lebjadkina*

Mar'ja Timofeevna, chiamata anche la *хромоножка*, 'zoppa', è il personaggio femminile più importante dei *Demonî*, in quanto è la sola che, grazie alla sua follia, possiede una sorta di doppia vista, che gli permette di vedere oltre le apparenze e riconoscere la malvagità dietro le parole del suo sposo Nikolaj Vsevolodovič Stavrogin.

Il suo nome è un nome parlante, un vezzo che Dostoevskij ha ereditato da Gogol'. Mar'ja si riferisce in primo luogo alla madre di Cristo e si è rafforzati in questa ipotesi dal patronimico, cioè Timofeevna: Timofej infatti deriva del verbo greco *τιμάω*, che significa *onorare, stimare, venerare* e dal sostantivo *θεός*, cioè *Dio*: quindi *colui che onora Dio* o *colui che è onorato da Dio*. Si rivelano così, immediatamente, la dimensione trascendentale del personaggio di Mar'ja e la sua natura mite, timorata. Ancor più interessante però è la descrizione che ne viene fatta, se viene posta in relazione al suo cognome, cioè Lebjadkina, che riecheggia del sostantivo *лебедь*, cioè 'cigno':

*При свете тусклой тоненькой свечки в железном подсвечнике я разглядел женщину лет, может быть, тридцати, болезненно-худощавую, одетую в темное старенькое ситцевое платье, с ничем не прикрытою длинною шеей и с жиденькими темными волосами, свернутыми на затылке в узелок, толщиной в кулачок двухлетнего ребенка. [...] Сурмит тоже брови, и без того длинные, тонкие и темные. На узком и высоком лбу ее, несмотря на белила, довольно резко обозначались три длинные морщинки.*

[Б. сс. 136-137]

Analizzando in modo attento la figura lungo tutto il romanzo pare che si voglia lasciar intravedere in lei una purezza celata: in un mondo in cui il bello risulta essere solo apparenza, maschera, se non addirittura malvagità, la sua innocenza si deve nascondere, deve essere preservata<sup>120</sup>. Il cigno infatti nel corso della sua vita subisce una radicale metamorfosi, *topos* sfruttato anche nelle fiabe e nel folclore: finché è un pulcino, non pronto per il mondo, è brutto, scuro, impacciato, ma questa condizione è transitoria, egli è infatti destinato a divenire il più regale degli uccelli e rivelare il suo vero essere.

---

<sup>120</sup> Šestov afferma: *Ma non dobbiamo mai dimenticare che, in fondo all'anima, Dostoevskij riponeva tutte le sue speranze migliori nel disgustoso anatrocchio. Evidentemente era convinto che la deformità e l'orrore esistano nel mondo solo per celare a coloro che non debbono ancora conoscerlo l'ultimo, supremo mistero della creazione.* (L. Šestov, *La bilancia di Giobbe*, cit. p.95).

Il fatto che ci sia un tentativo di *mascheramento*, stavolta non maligno, ma più vicino a una forma di autoprotezione, viene corroborato da un altro punto della descrizione fisica di Mar'ja Timofeevna:

*Заметно было, что mademoiselle Лебядкина белится и румянится и губы чем-то мажет.* [Б. с. 137]

Associato alle sopracciglia tinte di nero, l'impressione che se ne ricava è quella di una maschera, di un trucco che stravolge i tratti, di una bruttezza che viene esasperata. Nonostante questo, l'osservatore, che è colui che narra la vicenda dell'intero romanzo, dichiara:

*Странно, что вместо тяжелого и даже боязливого отвращения, ощущаемого обыкновенно в присутствии всех подобных, наказанных богом существ, мне стало почти приятно смотреть на нее с первой же минуты, и только разве жалость, но отнюдь не отвращение, овладела мною потом.*  
[Б. с. 137]

Inoltre, ciò che non si può mascherare, ciò che non si può dissimulare, non risulta affatto brutto o sgradevole, tutt'altro:

*[...] но тихие, ласковые, серые глаза ее были и теперь еще замечательны: что-то мечтательное и искреннее светилось в ее тихом, почти радостном взгляде. Эта тихая, спокойная радость, выразившаяся и в улыбке ее, удивила меня после всего [...] засмеялась она, причем открылись два ряда превосходных зубов ее.* [Б. с. 137]

In questa scena Mar'ja si trova in presenza di Šatov e del narratore, nella sua camera, al sicuro. Non c'è traccia delle risate prorompenti, degli accessi di pazzia, dei battiti di mani che la scuoteranno nel salotto di Varvara Petrovna. Nella sua stanza è Mar'ja, nel *salotto* una *юродивая*, una dissacrante, irriverente, folle per Cristo:

*“The holy fool’s laughter is a reflection: the holy fool becomes a mirror for those who mock poverty and impotence, and as such he mocks poverty and impotence. The laughter of the holy fool is the laughter of a world which is horrified by its own reflection in the mirror.”<sup>121</sup>*

---

<sup>121</sup> E. A. Gorobinskaja and L. M. Nemčenko, ‘Simuljacija iurodstva’, *Russkaja literatura XX veka*, iii (Ekaterinburg, 1996), 187. in S.A. Ivanov, *Holy fools in Byzantium and beyond*, Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 5.

La pazzia di Mar'ja Lebjadkina può essere inserita nell'ambito della follia sacra, dello *юродство*: “noi siamo stolti per Cristo, voi invece prudenti in Cristo”<sup>122</sup>. Il ruolo della follia come macchia sacra, come mezzo preferenziale di contatto con Dio è noto fin dall'antichità, già Platone nel Fedro faceva dire a Socrate:

[...] ora invece i più grandi doni ci provengono proprio da quello stato di delirio, datoci per dono divino.<sup>123</sup>

Anche in Russia la follia è sempre stata rispettata, secondo la tradizione che proviene da Bisanzio, di cui ha conservato l'idea che alla pazzia si associno tratti di sacralità e di elezione. A Occidente invece la follia ha sempre fatto paura, probabilmente in quanto manifestazione corporea dell'irrazionale, segnata da un presunto marchio demonico, tanto che i folli venivano isolati e sostanzialmente dimenticati. La pazzia degli *jurodivye* non è una patologia clinica, ma una finzione: il folle per Cristo è una persona che finge la follia, finge di essere pazzo, per trovarsi completamente e deliberatamente al di fuori delle regole sociali costituite, per essere libera nel suo contatto con Dio e per smascherare le convezioni sociali, destabilizzando e oltraggiando coloro che lo circondano<sup>124</sup>. Rispetto al giullare medievale, con cui pure condivide alcune caratteristiche, come la necessità di avere un pubblico e l'idea di vivere in un mondo rovesciato, il folle in Cristo si trova ad essere isolato e fuori dal tempo, non partecipa dell'atmosfera carnevalesca<sup>125</sup>. Quando le leggi scritte iniziarono a prevalere e l'anima iniziò ad entrare sotto il controllo di un'autorità esterna, gli *jurodivye* si resero baluardi della libertà spirituale e del libero arbitrio<sup>126</sup>, sempre alla ricerca della vera spiritualità, dell'*apatheia*, la non curanza per ciò che stima il mondo. Questo tipo di atteggiamento è una protezione, che si attua per *nascondersi* dal mondo, spesso per un intento pio che lascia trasparire il loro elevato status morale<sup>127</sup>: il mascheramento di Mar'ja Timofeevna che è stato analizzato in precedenza è legato allo stesso timore di contaminazione, è una follia saggia, che nasce dal rifiuto di essere parte di un mondo che trasuda violenza e malvagità. Gli *jurodivye* giravano soli di villaggio in villaggio, vestiti di stracci, sporchi, lontani e insensibili a tutte le lusinghe mondane, pronti ad affrontare il potere, a dire sempre la loro verità, con atteggiamenti scandalosi, oltraggiosi, a volte anche violenti.

---

<sup>122</sup> 1 Cor 4, 10.

<sup>123</sup> Platone, *Fedro*, Laterza, Bari, 1998, p.41, 244 a.

<sup>124</sup> S.A. Ivanov, cit. p.1.

<sup>125</sup> Ibidem, p.5.

<sup>126</sup> T. Špidlík, *I grandi mistici russi*, Città Nuova Editrice, Roma, 1977, p.141.

<sup>127</sup> Ibidem.

Rifiutavano la conoscenza che derivava dall'interpretazione dei libri, preferendo leggere nel cuore degli uomini <sup>128</sup>: anche Mar'ja infatti capisce e rivela per prima, con maggiore consapevolezza rispetto a tutti gli altri, la natura malvagia di Stavrogin, seppur dissimulata con modi nobili e cortesi; comprende che egli non è colui che ella credeva, il suo principe, ma un impostore, e lo affronta in un dialogo feroce, in cui lo stesso Stavrogin si dimostra provato dai deliri di una folle che però, in qualche modo misterioso, scandaglia la profondità del suo sottosuolo:

— *А кто тебя знает, кто ты таков и откуда ты выскочил! Только сердце мое, сердце чуяло, все пять лет, всю интригу! А я-то сижу, дивлюсь: что за сова слепая подъехала? Нет, голубчик, плохой ты актер, хуже даже Лебядкина. [...]* *Весь ваш обман насквозь вижу, всех вас, до одного, понимаю!*  
[Б. с. 263]

Oltre a possedere una capacità di penetrazione acuta della realtà, come gli *jurdivye*<sup>129</sup>, sa illuminare il futuro con le sue profezie<sup>130</sup>: le carte sul suo tavolo, con cui prova a interrogare il futuro, sono il simbolo di questo dono. Vi è inoltre un momento preciso, in cui ella ha una premonizione, pur senza le carte, che le rivela il suo tragico destino. Ella infatti, dopo aver riconosciuto l'aspetto demoniaco, terribile di Stavrogin, esclama:

— *Прочь, самозванец!* — *повелительно вскричала она. — Я моего князя жена, не боюсь твоего ножа!*  
— *Нож!*  
— *Да, ножа! у тебя нож в кармане. Ты думал, я спала, а я видела: ты как вошел давеча, нож вынимал!*  
— *Что ты сказала, несчастная, какие сны тебе снятся!*  
[Б. с. 264]

Al suo ingresso nella camera di Mar'ja, Stavrogin non ha nessun coltello, ma Mar'ja *non dorme*, con la sua seconda vista intravede nel suo prossimo futuro la morte, sgozzata come un

---

<sup>128</sup> Ibidem, pp. 142-143.

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> S. Bulgakov sposta l'interpretazione della Cromonožka più in ambito quasi pagano che cristiano. Egli ritiene che il dono profetico di Mar'ja Lebjadkina sia collegato in realtà con la chiaroveggenza astrale del linguaggio teosofico, diversa rispetto all'ispirazione religiosa. Anche lei sarebbe comunque un *medium* anche se veicolante forze del bene. Lei è Santa, ma della santità della Madre Terra. (S. Bulgakov, *La tragedia russa*, in AA.VV., *Il Dramma della libertà – Saggi su Dostoevskij*, cit. pp.104-105). Per approfondire i legami tra Mar'ja Lebjadkina e il folclore, cfr. L.J. Ivanits, *Dostoevskij's Mar'ja Lebjadkina*, *The Slavic and East European Journal*, Vol. 22, N° 2 (Summer 1978), pp. 127-140 e G. Gibian, *Dostoevskij's use of Russian Folklore*, *The Journal of American Folklore*, Vol. 69, N° 273, *Slavic Folklore: A Symposium* (Jul-Sep. 1956), pp. 239-253.

agnello, per mano del sicario Fedka, ingaggiato in modo più o meno diretto dallo stesso Nikolaj Vsevolodovič.

Questo perché, in quella stanzetta, nella seconda abitazione in cui lei e il fratello vengono trasferiti, davanti a un drappo verde, che nelle icone simbolicamente rappresenta il contatto con la terra, alla luce di una timida candela, Mar'ja è in grado di affondare nella mente di Stavrogin: da lei non può celarsi, a lei non può mentire. Ma d'altro canto, anche ella sa che, davanti a lui, più che davanti a chiunque altro, deve nascondere la sua natura pura, deve indossare la maschera del delirio. Come già è stato sottolineato, all'inizio del romanzo, quando Šatov la fa conoscere al narratore della vicenda, nella stanzetta dove viveva prima, appare serena, pacificata. Sembra una figura beata, armonica, in contatto con altre dimensioni, incurante di ciò che la circonda. Neppure il cibo l'attrae, non si cura del pane terrestre, il suo tozzo, appena addentato, è fermo in un angolo e Dostoevskij indulge nel mostrarne il disinteresse, facendoglielo prendere in mano per poi farglielo mollare immediatamente. Il suo sguardo è in un altro mondo, ella sta contemplando altrove, come la Vergine in un'icona, e anche il tempo per lei perde di senso, sembra che di fronte a lei sia stato aperto uno squarcio sull'eternità:

*[Шатов]: — [...]но она нисколько его [капитана Лебядкина] не боится. [...]У ней какие-то припадки нервные, чуть не ежедневные, и ей память отбивают, так что она после них всё забывает, что сейчас было, и всегда время перепутывает. Вы думаете, она помнит, как мы вошли; может, и помнит, но уж наверно переделала всё по-своему [...] тех, которые не с нею говорят, она тотчас же перестает слушать и тотчас же бросается мечтать про себя; именно бросается. Мечтательница чрезвычайная; по восьми часов, по целому дню сидит на месте.*

[Б. с. 138]

La follia di Mar'ja, mistica, quasi estatica, è ben diversa da quella di un'altra donna del romanzo, Liza Nikolaevna<sup>131</sup>: Dostoevskij le mette in parallelo nella scena che si svolge nel salotto di Varvara Petrovna ed è la stessa Liza a tessere il parallelo, durante uno sconclusionato discorso in cui chiede al suo accompagnatore Mavrikij Nikolaevič, lì davanti a tutti, se sarebbe disposto ad accompagnarsi a lei, anche se diventasse zoppa. Liza, innamorata di Stavrogin fino all'exasperazione e sospettosa nei confronti di Mar'ja, che confermando i suoi sospetti si rivelerà più tardi essere la legittima moglie di Nikolaj Vsevolodovič, presenta comportamenti che sono a metà tra l'attacco isterico e la possessione demoniaca, causati da

---

<sup>131</sup> cfr. E. P., *Jurodivye v romanax F.M. Dostoevskogo*, "Vestnik Permogo Universiteta", Perm, 2014, pp. 136-145. Nel presente articolo, il rapporto tra Mar'ja e Liza viene descritto come quello tra il personaggio e il suo doppio.

uno stato di frustrazione sentimentale, tra capriccio e senso di impotenza. Avvicinando le descrizioni dei due personaggi si coglie bene la differenza tra un delirio quasi sacro, profetico, e gli scatti, le inclinazioni della voce, l'agitazione di Liza, che ricordano casi di invasamenti demonici. Ecco come si agita Liza:

*Лиза обнимала свою мама, горячо целовала ее, плакала на ее плече и тут же, опять откинувшись и засматривая ей в лицо, принималась хохотать.*  
[Б. с. 190]

*Затем, прежде всех криков, раздался один страшный крик. Я видел, как Лизавета Николаевна схватила было свою мама за плечо, а Маврикия Николаевича за руку и раза два-три рванула их за собой, увлекая из комнаты, но вдруг вскрикнула и со всего росту упала на пол в обмороке. До сих пор я как будто еще слышу, как стукнулась она о ковер затылком.*  
[Б. с. 198]

Prima della scena nel salotto, però, Mar'ja Timofeevna e la madre di Stavrogin si erano già incontrate alla messa nella cattedrale e, lì, la zoppina si era prostrata ai piedi della Stavrogina. Varvara, vedendo le condizioni della donna e intuendo la sua identità, le dona uno scialle nero e la invita a seguirla. Al momento dell'incontro, Mar'ja porta una rosa artificiale nei capelli, “*искусственная (бумажная) роза, из таких, которым ыкрашают верных херувимов*” [Б. с. 147]: la rosa è simbolo mariano e simboleggia una conoscenza profonda, ma anche nascosta, celata dall'abbraccio dei petali che si sovrappongono. Il culto mariano in Oriente è particolarmente sentito, la Vergine è considerata la *преподобнейшая*, cioè la più somigliante, colei che ha il massimo grado di conoscenza di Dio, secondo il grado della *theopoiesis*, della divinizzazione, della chiarezza dell'immagine<sup>132</sup>; ella è considerata la parte mistica della fede, che come principio femminile tiene sotto controllo le eccessive tendenze razionalistiche e schematiche della componente maschile<sup>133</sup>; rappresenta la contemplazione, la *katastasis*, lo stato del cuore, cioè la disposizione continua dell'anima protesa verso Dio<sup>134</sup>. Essa è madre di Dio e madre degli uomini, è punto di incontro tra cielo e terra:

*La madre di Dio non ha perso la sua natura creata, non si è separata dal mondo che ha glorificato attraverso di lei e in lei. Ella è il mondo, perché rimane in unione*

---

<sup>132</sup> T. Špidlík, *La devozione alla Madre di Dio nelle Chiese orientali*, in T. Špidlík, (a cura di), “*Lezioni sulla Divinumanità*”, cit. pp.115-155, p. 119.

<sup>133</sup> Ibidem, p. 122.

<sup>134</sup> Ibidem.

con esso: “Nella tua assunzione, o Madre di Dio, non hai abbandonato il mondo”,  
[dall’Innografia della festa della Dormizione] canta la Chiesa.<sup>135</sup>

Il suo essere madre, inteso anche nell’aspetto umano, non solo divino, è equilibrio perfetto, in cui il dogma della maternità divina non soffoca quello della maternità umana<sup>136</sup>, come si può rilevare osservando le icone che hanno l’intento di rappresentare non solo contemplazione del Padre da parte della Vergine e del Cristo, ma vogliono sottolineare anche un rapporto madre-figlio teneramente umano. Inoltre i teologi russi hanno evidenziato in epoche recenti il rapporto tra Maria e la Sapienza di Dio: ogni essere umano è segnato dall’unione di due componenti, la prima è il progetto che Dio ha sulla creatura, la seconda dipende dall’uomo stesso e dalla sua collaborazione al disegno divino. Maria è *Sofia* divina al massimo livello: su di lei Dio ha il progetto più alto e lei allo stesso tempo corrisponde già all’idea di Dio, è già completa<sup>137</sup>:

*La Deipara, il più bel fiore della terra, fiore che non appassisce, fiore che spande il suo profumo. È la portatrice della Sofia, il cielo animato, il cielo spirituale, il cielo di grazia, cioè il mondo celeste, la Gerusalemme celeste impressa nella purissima anima della Vergine. Difatti la Chiesa dice: “Sei veramente apparsa cielo sulla terra, più eccelsa del più alto dei cieli, Vergine inconiugata; perché da te ha sfolorato il Sole del mondo, il Signore della giustizia”<sup>138</sup>*

Mar’ja Timofeevna, come la Vergine, è sposata, ma non ha conosciuto uomo. Nei recessi della sua memoria, nel sogno e nel delirio, parla di un bambino che gli è stato portato via, che è sparito, che aveva portato sulle rive di uno stagno e che aveva concepito senza aver consumato la sua unione con Stavrogin:

[Марья:]— [...] И всё больше о своем ребеночке плачу...  
— А разве был? — подтолкнул меня локтем Шатов, всё время чрезвычайно прилежно слушавший.  
— А как же: маленький, розовенький, с крошечными такими ноготочками, и только вся моя тоска в том, что не помню я, мальчик аль девочка. То мальчик вспомнится, то девочка. И как родила я тогда его, прямо в батист да в кружево завернула, розовыми его ленточками обвязала, цветочками обсыпала, снарядила, молитву над ним сотворила, некрещеного понесла, и

<sup>135</sup> S. Bulgakov, *Il rovelo ardente*, in *Maria, Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, a cura della Comunità di Bose, Mondadori, Edizione I Meridiani, Milano, 2000, pp. 1169-1170.

<sup>136</sup> T. Špidlík, *La devozione alla Madre di Dio nelle Chiese orientali*, in T. Špidlík, (a cura di), “*Lezioni sulla Divinumanità*”, cit. , p. 135.

<sup>137</sup> Ibidem, p. 154.

<sup>138</sup> P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, in *Maria*, op. cit. p.1176.

*несу это я его через лес, и боюсь я лесу, и страшно мне, и всего больше я плачу о том, что родила я его, а мужа не знаю.*

*— А может, и был? — осторожно спросил Шатов.*

*— Смешон ты мне, Шатушка, с своим рассуждением. Был-то, может, и был, да что в том, что был, коли его всё равно что и не было? Вот тебе и загадка нетрудная, отгадай-ка! — усмехнулась она.*

*— Куда же ребенка-то снесла?*

*— В пруд снесла, — вздохнула она.*

*Шатов опять подтолкнул меня локтем.*

*— А что коли и ребенка у тебя совсем не было и всё это один только бред, а?*

*— Трудный ты вопрос задаешь мне, Шатушка, — раздумчиво и безо всякого удивления такому вопросу ответила она, — на этот счет я тебе ничего не скажу, может, и не было, по-моему, одно только твое любопытство; я ведь всё равно о нем плакать не перестану, не во сне же я видела? — И крупные слезы засветились в ее глазах. [Б. с. 140-141]*

Che il bambino ci sia stato oppure no, che fosse un bambino o una bambina, non importa, perché il valore di questa gravidanza, pare essere essenzialmente simbolico<sup>139</sup>. Nel suo tenero amore di madre, nella sua disperazione vera, ricorda il dolore di ogni madre che si ricapitola nel dolore della Madre di Cristo, che soffre ora per tutti i figli che sono sulla terra.

La figura di Mar'ja Lebjadkina si pone quindi all'incrocio tra la figura della *jurodivaja* e della Madre di Dio, ma ad esse si interseca anche l'immagine della Madre umida terra, *Мать сыра земля*, idea pagana che ha trovato spazio, adattandosi, anche nella tradizione cristiana:

*Земля у Ф. М. Достоевского – образ сложный, многозначный. С одной стороны, он по романной логике сопоставляется с образом матери-Богородицы: земля обожествлена и несет в себе великую христианскую идею. С другой стороны, образ Земли – это образ-идея человеческих истоков, образ прапамяти человеческой, культурной, литературной<sup>140</sup>.*

*La terra in Dostoevskij è un'immagine complessa, ricca di significati. Da un lato, secondo la logica del romanzo, si compara all'immagine della Madre di Dio: la terra è deificata e porta in sé la grande idea cristiana. Dall'altro, l'immagine della terra è un'immagine-idea di origine umana, immagine di una protomemoria umana, culturale e letteraria. (T.d.A.)*

---

<sup>139</sup> Steiner sottolinea il legame tra il sogno di Mar'ja e una sorta di "Annunciazione". Egli sostiene che la vicenda immaginaria e altamente simbolica del bambino, che ella racconta a Šatov, si possa decifrare solo internamente al romanzo: "Nel sogno di Mar'ja compaiono sia l'idea dell'immacolata concezione sia la antecedente mitologia degli spiriti della terra che ornano il bambino di fiori e lo portano nella foresta per un rito di purificazione e di sacrificio. Le lacrime di Mar'ja però sono reali, dolorosamente reali, e ci riconducono dal mondo del sogno a quello dei crudeli destini dei personaggi del romanzo" (G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, Garzanti, Milano, 2010, pp. 298-299).

<sup>140</sup> E. P. Gurova, cit. p. 141.

Il sentimento del contadino russo per la terra non implica nessun tipo di dominio, è quello di un figlio per sua madre, tanto che in Russia non è adeguato parlare di patriottismo, ma di un atavismo secolare con carattere religioso<sup>141</sup>. Il legame con la terra si esprime nella geografia dell'anima russa, nella sua ampiezza, che può contenere la *bellezza della Madonna e quella di Sodoma*. Da questa vastità che non trova ostacoli deriva la spinta verso gli estremi, verso la santità o l'abiezione, in una corsa verso il cielo o verso l'abisso che viene sempre e comunque portata fino al limite<sup>142</sup>: solo l'incontro, la genuflessione, la confessione alla terra, il chinarsi e il baciarla, riesce per Dostoevskij a ricongiungere l'uomo con l'intero creato, per il tramite di sua madre, spostando i suoi movimenti dalla mera orizzontalità terrestre alla verticalità spirituale, ai primi passi sulla scala di Giacobbe. Mar'ja Lebjadkina è anche per questo uno dei perni del romanzo: offesa, sfruttata, picchiata, fino ad essere sgozzata e bruciata, con la sua triste e breve esistenza rappresenta l'offesa alla terra che i demoni continuano a perpetrare, oltraggiando l'innocenza e il sacro: il circolo della violenza si ripete nelle reiterate violenze che Mar'ja subisce dal fratello, nella circuizione di Stavrogin, nell'assassinio e si estende all'atto dissacrante compiuto sull'icona, spogliata dei suoi preziosi decori e profanata dalla presenza di un topo, fino all'abuso spregevole alla povera Matřša: la terra piange per i peccati che la macchiano, per il sangue che la insozza, assorbe su di sé le lacrime dei sofferenti, si bagna di esse, soffre per i suoi figli, anche per coloro che la violano e la offendono, gravando su di lei come un fardello<sup>143</sup>, forse fino al punto di farla impazzire. Non pare un caso che, l'unico ad onorare Mar'ja Timofeevna, a prendersi cura di lei, ad esserle amico sia Šatov, il solo personaggio del romanzo che assommi su di sé alcuni tratti cristologici, che proclami il ricongiungimento con il popolo e quindi con la terra, benché quest'idea in realtà abbia un'origine impura in Stavrogin e lo schiacci solo *per metà*. La fusione del culto della Madre terra con l'immagine cristiana della Madre di Dio, è accettabile perché la terra russa è una terra giusta, in quanto battezzata<sup>144</sup>:

*La Madre di Dio è carne trasfigurata, santa terra. E trova rifugio, divinizzazione, riscatto nelle sofferenze del Figlio. [...] La terra è santa per il suo stare ai piedi della croce. La terra viene redenta dalla spada che la trapassa. Ma la terra non sale sulla croce. La terra non sceglie di sua volontà la propria via: è seguendo la*

---

<sup>141</sup> T. Špidlík, *I grandi mistici russi*, cit. p. 345.

<sup>142</sup> Ibidem p. 349.

<sup>143</sup> A. Sinjavskij, *Ivan lo Scemo – Paganesimo, Magia e religione del popolo russo*, Guida Editori, Napoli, 1993, p.227.

<sup>144</sup> Ibidem p. 230.

*volontà del Figlio, della vittima, che viene coinvolta e percorre il proprio cammino. Tutto questo avviene però al grado più alto della trasfigurazione<sup>145</sup>.*

Come non leggere in queste parole il racconto di Mar'ja Lebjadkina che, attraverso la descrizione dei giochi d'ombre del tramonto sul lago, genera nel lettore lo stesso tipo di immagine simbolica, ma qui la Terra è malvagia, non sceglie la via della divinizzazione, il sole tramonta nella tristezza e Mar'ja, che pur sperimenta un'unione mistica col creato, che le fa perdere completamente cognizione di sé, deve restare in *questo mondo*:

*Уйду я, бывала, на берег к озеру: с одной стороны наш монастырь, а с другой — наша Острая гора, так и зовут ее горой Острою. Взойду я на эту гору, обращусь я лицом к востоку, припаду к земле, плачу, плачу и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда и не знаю я тогда ничего. Встану потом, обращусь назад, а солнце заходит, да такое большое, да пышное, да славное, — любишь ты на солнце смотреть, Шатушка? Хорошо, да грустно. Повернусь я опять назад к востоку, а тень-то, тень-то от нашей горы далеко по озеру, как стрела, бежит, узкая, длинная-длинная и на версту дальше, до самого на озере острова, и тот каменный остров совсем как есть пополам его перережет, и как перережет пополам, тут и солнце совсем зайдет, и все вдруг погаснет. Тут и я начну совсем тосковать, тут вдруг и память придет, боюсь сумраку, Шатушка.*  
[Б. с. 140]

La sua stessa visione della divinità è profondamente russa e popolare, ma allo stesso tempo profondamente cristiana: lei vede già la progressiva pneumatizzazione del creato:

*«А по-моему, говорю, бог и природа есть всё одно».*  
[Б. с. 139]

*А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: «Богородица что есть, как мнишь?» — «Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого». — «Так, говорит, богородица — великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная — радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. [...]» [...]*  
*Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу.*  
[Б. с. 140]

La figura di Mar'ja Timofeevna non si esaurisce qui, i suoi legami col folklore sono profondi, ma vanno oltre l'interesse di questo lavoro di tesi. Altri due punti fondamentali invece, la

---

<sup>145</sup> Mat' Marija, *Scritti*, in *Maria* op. cit. 1186.

gravidenza sognata di Mar'ja e il rapporto con Stavrogin, verranno ripresi in un capitolo a parte.

*Gli altri demoni. Pëtr Verchovenskiĭ “posseduto”, Šatov “lo schiacciato”, Kirillov “il divorato” dall’idea.*

Non appena ci si addentri nel romanzo l’idea che il demonico lo pervada si fa sempre più pressante, tanto che mano a mano che i personaggi vengono presentati si viene colti da un forte disagio nello stare al loro cospetto: il loro atteggiamento, raramente quieto e pacificato, ma sempre agitato, scomposto, febbrile, isterico lascia il lettore con una sensazione quasi di scomodità. Pare che tutti, in un modo o nell’altro, vivendo in questo ambiente sulfureo, si siano fatti contagiare da questo segreto morbo, che li ha sfigurati e ha portati ad essere dei burattini nelle mani di un demiurgo malvagio e sbruffone. Il modo in cui il demonico si manifesta però si declina in sfumature diverse se si osservi la cinquina vera e propria e i personaggi che invece gli ruotano attorno.

Se osserviamo la cinquina, quindi Liputin, Ljamšin, Tolkačenko, Erkel e Virginskij (Šigalëv, con le sue orecchie enormi che tanto ricordano le caricature demoniche medievali, lo si lascia da parte, in fondo orbita attorno alla cinquina, ma il suo ruolo rimane astrattamente teorico, non si concretizzerà in azione) non si può fare a meno di pensare all’epigrafe di Puškin: un gruppo di demoni, sostanzialmente impersonali, descritti per tratti grossolani dallo stesso Dostoevskij (evidentemente privo di qualsiasi interesse a far emergere più di tanto qualcuno di loro), che imperversano, disorientano, fanno letteralmente deragliare tutta la struttura sociale della cittadina su cui si abbattono, in modo indistinto, scuotendone le fondamenta come anche il tetto, attraverso i mezzi classici con cui opera il maligno, cioè la menzogna, l’inganno e la delazione.

Quelli che per tutta la prima parte del libro vengono descritti come una combriccola di ribelli perdigiorno, di innocui monelli, o così almeno li vede la moglie del governatore Julija Michajlovna Von Lembke, si presentano poi sempre più avvolti da un’aurea più di guasconeria e di mascalzonaggine irresponsabile, che si avvicina alla malvagità. Il loro è un crogiolarsi in questa ribellione anticonformista, finché però li tiene fuori dal rischio e li mantiene sani e salvi: non appare mai nelle loro convinzioni niente di nobile, di luciferino, inteso miltonianamente, nella loro sfida alle norme appare solo una carica distruttiva e sovversiva indifferenziata. Non è un caso che le loro riunioni si svolgano in via delle Formiche: il formicaio infatti è per Dostoevskij, fin dai tempi di *Записки из подполья* (*Memorie dal sottosuolo*, 1864), simbolo del socialismo, del razionalismo del due più due fa quattro, della perdita di valore della persona a favore del collettivo. Sembrano una serie di comparse, delle forze di contorno, uno sfondo demonico, su cui il Male può recitare da protagonista. Che di possessione demonica si tratti, diventa evidente nel momento in cui vengono posti di fronte all’omicidio di Šatov di cui alcuni di loro, Virginskij e Ljamšin,

percepiscono la totale gratuità. L'istante che segue l'assassinio sembra essere per loro il momento dell'esorcismo: davanti a una colpa insostenibile, il pentimento immediato può essere risvegliato nell'uomo dall'immagine di Dio che, secondo la concezione ortodossa, neanche il peccato più terribile è in grado di oscurare. Virginskij rinnegando immediatamente il delitto inizia ad avere dei movimenti disarmonici:

*Когда же камни были подвязаны, а Петр Степанович приподнялся, Виргинский вдруг задрожал весь мелкою дрожью, сплеснул руками и горестно воскликнул во весь голос:  
— Это не то, не то! Нет, это совсем не то!  
[Б. с. 563]*

Ma straziante è l'accesso di furia, l'urlo disumano di Ljamšin, il grido dei porci che annegano in uno stagno, così come la risposta di Virginskij:

*[...] вдруг и изо всей силы обхватил он [Лямшин] и сжал его сзади и завизжал каким-то невероятным визгом. Бывают сильные моменты испуга, например когда человек вдруг закричит не своим голосом, а каким-то таким, какого и предположить в нем нельзя было раньше, и это бывает иногда даже очень страшно. Лямшин закричал не человеческим, а каким-то звериным голосом. [...] Он визжал без умолку и без перерыва, выпучив на всех глаза и чрезвычайно раскрыв свой рот, а ногами мелко топтал по земле, точно выбивая по ней барабанную дробь. Виргинский до того испугался, что сам закричал, как безумный, и в каком-то остервенении, до того злобно, что от Виргинского и предположить нельзя было, начал дергаться из рук Лямшина [...] [Б. с. 563]*

L'insistenza su questa trasfigurazione demoniaca da parte Dostoevskij pare voler porre in rilievo la lotta interiore dell'uomo messo di fronte alla propria scelleratezza, la ribellione di quella scintilla divina che prova a eradicare il male.

Punto di raccordo tra la cinquina e i personaggi che hanno fatto parte, per quanto marginalmente, della società segreta è Pëtr Stepanovič Verchovenskij, cui si è già accennato approcciando Stavrogin. Se la bestialità, il male in Stavrogin si presentano come qualcosa di complesso, di non delineabile in maniera definitiva, che sfugge al vaglio della sua stessa ragione, Pëtr Stepanovič invece non ha niente della densità e del fascino di Nikolaj Vsevolodovič. Se Stavrogin è personaggio, Pëtr è caricatura, è monodimensionale, è il male nella sua purezza, senza scopo e senza origine, è solo negazione. Della complessità di Stavrogin, della sua psicologia, della sua capacità di indagarsi Pëtr non ha nulla, in realtà non conosciamo nessuno dei veri motivi per cui agisca, sappiamo solo ciò che vuole, ma non

perché. Viene descritto solo nella sua esteriorità, nell'ambiguità delle sue azioni, nella sua doppiezza. Egli è colui che rappresenta Nečaev nel romanzo, al quale evidentemente Dostoevskij non ha voluto attribuire nessun particolare carisma: se Stavrogin viene seguito da tutti, come un vero e proprio idolo religioso, Pëtr attira a sé solo con l'inganno, con la falsità e la macchinazione. Inoltre non ha nessuno sviluppo nel romanzo, nessuna evoluzione, rimane bloccato nel suo ruolo di distruttore dall'inizio alla fine. Come si è visto in precedenza, molti dei personaggi dei *Demonî* possono essere visti sotto una doppia luce, folclorica e religiosa. Al punto di vista folclorico si accennerà soltanto, facendo riferimento a un articolo di Leatherbarrow che parla di Pëtr come del buffone carnevalesco<sup>146</sup>, la cui risata distruttiva, anziché bachtinianamente liberatoria, ambivalente, mette in luce ancora una volta l'aspetto satanico della risata medievale russa, che ha un carattere assolutamente blasfemo<sup>147</sup>. Lo studioso specifica poi come il ruolo di buffone, di pagliaccio sinistro di Pëtr sia legato a *Petruška*, una figura del teatro delle marionette, derivata dalla maschera italiana Pulcinella, che col tempo si è completamente russificata e ha acquisito dei tratti violenti e spiacevoli. È innegabile che le descrizioni di Pëtr, chiamato affettuosamente Petruša dal padre Stepan Trofimovič, facciano pensare a una marionetta, con il suo naso a punta e la fronte allungata, i movimenti rapidi, ma allo stesso tempo poco fluidi. Bachtin sottolinea come la marionetta, legata indubbiamente al grottesco popolare, abbia un ruolo di primo piano nel grottesco romantico:

*Ma per il romanticismo nel motivo delle marionette emerge in primo piano l'idea di una forza inumana ed estranea, che domina gli uomini e li trasforma in marionette, idea che non si ritrova affatto nella cultura comica popolare.*<sup>148</sup>

Ma è altrettanto evidente che Dostoevskij voglia strutturare il suo personaggio attribuendogli anche dei tratti demoniaci classici, di tradizione cristiana, che si sommano a delineare la figura di un demone maggiore rispetto agli altri demoni, quelli della cinquina, in una vera e propria gerarchia infernale, che ricalca quella politica interna all'organizzazione. La sottomissione che Pëtr, anche un po' viscidamente, ostenta a Stavrogin, è la stessa che Erkel dimostra a lui:

---

<sup>146</sup> W. J. Leatherbarrow, *The Demonic in Dostoevsky's The Devils*, in P. Davidson, *cit.* pp. 279- 306, p. 287.

<sup>147</sup> Ju. M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Il mondo del riso:oralità e comportamento quotidiano*, in Ju. M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, Meltemi editore, Roma, 2006, pp. 157-183.

<sup>148</sup> M. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare – Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, *cit.*, p. 48.

— *Петр Степанович, да хотя бы и за границу, ведь я пойму-с; я пойму, что вам нужно сберечь свою личность, потому что вы — всё, а мы — ничто. Я пойму, Петр Степанович.* [Б. с. 584]

Pëtr riflette Stavrogin, non fa che comportarsi come il suo doppio grottesco, basti guardare queste due immagini esattamente speculari:

*[...] весело юлил Петр Степанович, то стараясь шагать рядом с своим спутником по узкому кирпичному тротуару, то сбегая даже на улицу, в самую грязь, потому что спутник совершенно не замечал, что идет один по самой середине тротуара, а стало быть, занимает его весь одною своею особой.* [Б. с. 361]

*Тротуары у нас узенькие, кирпичные, а то так и мостки. Петр Степанович шагал посредине тротуара, занимая его весь и не обращая ни малейшего внимания на Липутина, которому не оставалось рядом места, так что тот должен был поспевать или на шаг позади, или, чтоб идти разговаривая рядом, сбегать на улицу в грязь. Петр Степанович вдруг вспомнил, как он еще недавно семенял точно так же по грязи, чтобы поспеть за Ставрогиным, который, как и он теперь, шагал посредине, занимая весь тротуар. Он припомнил всю эту сцену, и бешенство захватило ему дух.*  
[Б. с. 515]

A riprova di ciò, se si fa un passo indietro, nei capitoli iniziali Stavrogin viene definito un *премудрый змий* [Б. с. 99], ‘serpente saggio’, da Lebjadkin, ma poi nel capitolo in cui sia Stavrogin che Pëtr entrano in scena nel salotto di Varvara Petrovna, intitolato appunto *Премудрый Змий*, è Pëtr che presenta le caratteristiche di un serpente, non Stavrogin, a dimostrare che sono una parte dell’altro, una immagine distorta dell’altro:

*Вам как-то начинает представляться, что язык у него во рту, должно быть, какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно острым, беспрерывно и невольно вертящимся кончиком.*  
[Б. с. 173]

Pëtr vive di questa ammirazione, di questo odio-amore per Stavrogin, ma egli appare come la sua proiezione più abietta, collimata in un solo aspetto, quello della negazione: non ha nulla dei tratti satanici di Stavrogin, che proietta la negazione alta, ribelle, in Kirillov, non in lui; egli è un Mefistofele, un clown, un buffone, che gioca sulla sua mediocrità, sulla sua capacità di dissimulare:

*Самое бы лучшее совсем без роли, свое собственное лицо, не так ли? Ничего нет хитрее, как собственное лицо, потому что никто не поверит. Я, признаться, хотел было взять дурачка, потому что дурачок легче, чем собственное лицо; но так как дурачок все-таки крайность, а крайность возбуждает любопытство, то я и остановился на собственном лице окончательно. Ну-с, какое же мое собственное лицо? Золотая середина: ни глуп, ни умен, довольно бездарей и с луны соскочил, как говорят здесь благоразумные люди, не так ли? [Б. с. 209]*

Pëtr non è immagine deformata solo di Stavrogin, ha in sé l'immagine deformata di Dio, è imitatore, è deformazione, è scimmia, se ne accorgono sia Stavrogin [Б. с. 494: *Я на обезьяну мою смеюсь*] che Kirillov [Б. с. 574: *Обезьяна, ты поддакиваешь, чтобы меня покорить*]. Come la scimmia rappresenta la brutta copia dell'uomo, ne rappresenta tutti gli istinti più bassi e fuori controllo, così il diavolo lo è di Dio. Il diavolo è imitatore di Dio secondo Tertulliano, ma diventa *simia dei* con Lutero<sup>149</sup>.

La scimmia non è l'unico animale a cui viene paragonato. Egli è *гадина* [Б. с. 520], termine che definisce animali ritenuti disgustosi, in generale anfibi o serpenti, e i suoi spostamenti sono salti e scatti: nell'Apocalisse il Dragone, la fiera e il falso profeta emettono tre spiriti impuri simili a rane<sup>150</sup>. Il suo continuo affaccendarsi potrebbe richiamare la raffigurazione nelle icone dei demoni e dei peccatori, sempre in grande agitazione, oltre che di profilo, per l'incapacità di contemplare<sup>151</sup>.

Egli viene definito ironicamente da Stavrogin *всеобщий примиритель* [Б.с. 188], in un rovesciamento parodico di quella che è una delle prerogative essenziali del diavolo e anche di Pëtr, mettere discordia.

Egli stesso ama indulgere in una falsa autocommiserazione, nell'offrire una falsa immagine di sé. Al contrario di quello che spesso accade con i personaggi dostoevskiani, con i quali si crea un contatto intenso, a prescindere dalla distanza che percepiamo rispetto all'immagine che abbiamo di noi stessi, non si ha l'impressione né di entrare nell'intimità del sottosuolo di Pëtr, né di afferrare la sua idea, posto che ce ne sia una. Con Pëtr non si stabilisce nessun tipo di affinità, nessun tipo di legame. Pëtr è piatto, è un demone meschino, un clown e un farabutto, come ama definirsi: la sua lotta non è contro Dio, contro il creato, la sua lotta è nell'ambito umano, è ciò che è umano che egli nega e distrugge, tralasciando le battaglie metafisiche. È un distruttore puro, l'unica cosa di cui si è consci è della sua ambizione:

---

<sup>149</sup> Lutero, *In genesis declamationes* (1527).

<sup>150</sup> Ap. 16, 13.

<sup>151</sup> P. Evdokimov, *L'ortodossia*, cit. p. 330.

— Ну, Верховенский, я в первый раз слушаю вас, и слушаю с изумлением, — промолвил Николай Всеволодович, — вы, стало быть, и впрямь не социалист, а какой-нибудь политический... честолюбец?  
— Мошенник, мошенник. Вас заботит, кто я такой? Я вам скажу сейчас, кто я такой, к тому и веду. Недаром же я у вас руку поцеловал.  
[Б. с. 395]

Non sembra però avere un piano lungimirante, se così fosse, non scatenerebbe il disordine nella cittadina in cui è ambientato il racconto, ma aspetterebbe di avere abbastanza cinque, per sollevare tutta la Russia. Invece freme, si agita, vuole il caos perché è il suo nutrimento, al di là della pianificazione politica. Pëtr rappresenta la distruzione fine a sé stessa, non crede davvero neanche nei piani di Šcigalëv.

La rivoluzione che ha in testa passa per la distruzione, senza mutare tuttavia sostanza delle cose: egli vuole solo far salire al trono un altro Dio, il ciarlatano Stavrogin, imporre una nuova religione<sup>152</sup>, cambiando solo il feticcio, a dimostrazione che i cambiamenti in Russia, quando sono rivoluzionari, e spesso lo sono stati, non hanno il tempo di programmare la transizione, ma utilizzano schemi antichi riempiti di nuovi significati, mantenendo le stesse dinamiche. L'idea che ha di porre a capo di tutto Stavrogin come impostore, ricorda il passo dell'Apocalisse sulle due bestie, su cui si costruisce anche il rapporto Stavrogin-Pëtr<sup>153</sup>:

*[la bestia che sale dalla terra] esercitava tutto il potere della prima bestia, alla presenza di questa, facendo in modo che la terra e i suoi abitanti adorassero la prima bestia, la cui ferita mortale era guarita. Faceva grandi segni, facendo persino precipitare il fuoco dal cielo sulla terra davanti agli uomini: essa sedusse gli uomini mediante i segni che le è concesso di eseguire davanti alla bestia, dicendo agli abitanti della terra di fabbricare un'immagine alla bestia [...]*<sup>154</sup>

Come non sentire gli echi del programma di Pëtr e non rivedere nella potenza e la forza della prima fiera il vigore di Stavrogin. È simile anche il suo starsene defilato e lasciare agli altri, a Pëtr e alla cinquina, il compito di mettere a ferro e fuoco la terra, come avviene con l'incendio nell'Oltrefiume, alla casa del Lebjadkin. Gli echi del passo dell'Apocalisse proseguono nel discorso di Pëtr:

---

<sup>152</sup> Kantor ritiene che nei *Demoni* e soprattutto nella figura di Pëtr Stepanovič sia racchiusa in realtà la grande rivolta del *dio russo*, quindi di una divinità pagana, legata al suolo, un dio non cristiano. Stavrogin dovrebbe divenire nella sua idea il nuovo Sten'ka Razin, che rappresenterebbe il movimento delle forze irrazionali del popolo. (V. K. Kantor, *Dostoevskij, Nietzsche e la crisi del cristianesimo in Europa*, Amos Edizioni, Venezia-Mestre, 2015, pp. 45-55).

<sup>153</sup> W. J. Leatherbarrow, *Apocalyptic imagery in "The Idiot" and "The devils"*, vol. 3, 1982.  
Fonte: <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/03/043.shtml>. - ultimo accesso 22/12/2016.

<sup>154</sup> Ap. 13, 12-14.

*Мы провозгласим разрушение... почему, почему, опять-таки, эта идея так обаятельна! Но надо, надо косточки поразмять. Мы пустим пожары... Мы пустим легенды...*  
[Б. с. 395]

E ancora:

*[...] вы красавец, гордый, как бог, ничего для себя не ищущий, с ореолом жертвы, «скрывающийся». Главное, легенду! Вы их победите, взглянете и победите. Новую правду несет и «скрывается».*  
[Б. с. 396]

Egli, la scimmia, il buffone, è il profeta di questo nuovo credo, di questo nuovo Dio che deve calcare la terra, per soggiogare l'umanità. Egli cova il progetto, ma è ispirato da Stavrogin: l'Anticristo si maschera da Cristo e il cristianesimo si maschera da socialismo. Pëtr vuole sfruttare il disorientamento dell'uomo di fronte alla perdita di punti di riferimento, vuole porre un nuovo sole, un nuovo idolo al centro del creato. La parola della bestia, di Stavrogin, che egli diffonderà, è la parodia della Parola evangelica annunciata dalla Chiesa diffusa su tutta la terra: Pëtr, riuscito a scappare (al contrario del vero Nečaeв, che verrà arrestato), potrà continuare a spargere il suo messaggio benefico e proseguire, come suggerisce il nome, da novello *anti-Pietro*, nella sua diabolica catechizzazione.

L'attesa di una nuova era religiosa, seppur da una sponda completamente differente, riguarda anche Ivan Pavlovič Šatov e ha sempre al centro come chiave di volta, Stavrogin. Egli lo ha atteso come il Messia, lo ripete ossessivamente, ha prestato fede alle sue idee e le ha fatte proprie, le ha cullate, gli ha dato carne e sangue, vedendo in Nikolaj Vsevolodovič l'unica speranza per l'avvenire della Russia. Ma da quando ha rivisto Stavrogin non si dà pace, non riesce ad accettare la discrepanza tra la realtà e le sue aspettative. Šatov è un'altra proiezione del Principe, anche lui sta coltivando in sé un pensiero estraneo, ma che ha messo radici estemamente tenaci: traspare alle volte come egli non abbia la forza di credere in ciò che l'idea esprime, ma ci creda perché gliel'ha instillata Stavrogin. Da qui deriva la sua lacerazione: crede in un nazionalismo russo a forti tinte messianiche, nel popolo russo come popolo portatore di Dio, ma ancora non crede in Dio. È tutto terribilmente astratto, retorico, persuasivo, ma debole, la figura di Cristo pare quasi posta in secondo piano:

*Цель всего движения народного, во всяком народе и во всякий период его бытия, есть единственно лишь искание бога, бога своего, непременно собственного, и вера в него как в единого истинного. Бог есть синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца. [Б. с. 238]*

La tendenza messianica del popolo russo deriva dall'idea che i russi, in quanto nati sul suolo della Santa Russia, abbiano ricevuto una missione divina, annunciare il vero cristianesimo<sup>155</sup>. Berdjaev nota però come le tinte nazionalistiche in Šatov siano troppo forti e, per quanto il pensiero di Dostoevskij non sia così lontano da quello del suo personaggio non può perdonargli infondo questa inversione dei fattori: egli crede nella missione del popolo russo prima di credere in Dio e per questo diventa un idolatra del popolo<sup>156</sup>. In Dostoevskij invece l'afflato messianico, il riconoscimento del popolo russo come teoforo, non sottovaluta mai che la missione russa deve essere *universale*, cosa che invece sembra sfumare nella concezione di Šatov:

*Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите. О, всё это славянофильство и западничество наше есть одно только великое у нас недоразумение, хотя исторически и необходимое. Для настоящего русского Европа и удел всего великого арийского племени так же дороги, как и сама Россия, как и удел своей родной земли, потому что наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей. [Д. П. т. 14, с.439]*

Egli è conscio di non credere in Dio, di *voler fare il sugo senza aver preso la lepre*, e per questo proprio lui, che proclama la missione del popolo russo, nega di essere russo perché:

*— Вы помните выражение ваше: «Атеист не может быть русским, атеист тотчас же перестает быть русским», помните это?  
— Да? — как бы переспросил Николай Всеволодович.  
— Вы спрашиваете? Вы забыли? А между тем это одно из самых точнейших указаний на одну из главнейших особенностей русского духа, вами угаданную. Не могли вы этого забыть? Я напомню вам больше, — вы сказали тогда же: «Не православный не может быть русским».  
[Б. сс. 236-237]*

La lacerante consapevolezza della debolezza della propria fede permane anche quando la moglie gli domanda:

---

<sup>155</sup> T. Špidlík, *Spiritualità dell'Oriente Cristiano-Manuale sistematico*, cit. p. 148.

<sup>156</sup> N. Berdjaev, *L'idea Russa*, Mursia, Milano, 1992, p. 205.

— [...] *Вы по убеждениям славянофил?*  
— *Я... я не то что... За невозможностью быть русским стал славянофилом, — криво усмехнулся он, с натугой человека, сострившего некстати и через силу.*  
— *А вы не русский?*  
— *Нет, не русский.*  
[Б. с. 533]

Nonostante una fede titubante (il nome Šatov viene dal verbo *шататься* e significa ‘tentennare’), egli è testardo, non avendo ricevuto la fede come un dono, la percepisce come un obiettivo da raggiungere. Questo è un tema molto caro all’autore che per primo ha vissuto la fede non come qualcosa di gratuito, ma come un corpo a corpo continuo e logorante con la propria ragione, mai prona a cedere o facile da aggirare. Lo stesso accade a Šatov, ma ciò che lascia interdetti è che il suo sforzo pare più orientato a non rassegnarsi all’inadeguatezza del suo vate, a dover credere perché così gli ha detto Stavrogin, piuttosto che a una reale ricerca di Dio. Predicare Dio, senza avere Dio insomma:

*[Marie:]— А еще что делаете? Что проповедуете? Ведь вы не можете не проповедовать; таков характер!*  
— *Бога проповедую, Marie.*  
— *В которого сами не верите. Этой идеи я никогда не могла понять.*  
[Б. с. 540]

E la stessa levatrice, Arina Prochorovna, convinta materialista e moglie di Virginskij, “*вдруг выдумала, что Шатов сейчас выбежал на лестницу и богу молился, и стала смеяться.*” [Б. с.551].

Il distacco di Šatov dalle sue radici, dalla terra, di cui sarebbe dovuto essere un rappresentante, essendo figlio di un ex servo della gleba, provoca in lui come una sindrome da arto fantasma, sente le radici, sente che dovrebbe sentirle, ma esse sono recise e non lo nutrono, è questa la sua colpa principale, che alimenta la sua stessa rabbia:

*Вы мало того что просмотрели народ, — вы с омерзительным презрением к нему относились, уж по тому одному, что под народом вы воображали себе один только французский народ, да и то одних парижан, и стыдились, что русский народ не таков. И это голая правда! А у кого нет народа, у того нет и бога! Знайте наверно, что все те, которые перестают понимать свой народ и теряют с ним свои связи, тотчас же, по мере того, теряют и веру отеческую, становятся или атеистами, или равнодушными. Верно говорю!*  
[Б. с. 38]

Egli vede chiaramente quello che è successo, sa chi ne sono i responsabili e si mette alla berlina egli stesso. Sa di non poter avere pace perché non riesce a credere in Dio, perché che lo neghi o no, Stavrogin l'ha smascherato, per lui Dio è ancora un'attributo della nazionalità, non un valore di per sé. L'incontro con Stavrogin, quando quest'ultimo si reca da lui per avvisarlo della minaccia che pende sul suo capo, è un incontro che si eternizza, la fede e la miscredenza, la lotta nel cuore di ogni uomo, tra Cristo e Satana, come qualcosa di eterno e istantaneo nello stesso tempo, in uno scontro che è unico, lì in quel momento, ma che rappresenta una dinamica cosmica eterna, Šatov lo descrive perfettamente:

*Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире.*  
[Б. с. 234]

È uno combattimento che c'è sempre stato e che sempre ci sarà, che si ripete dall'inizio del mondo, in ogni tempo e in ogni uomo, quello tra fede e scetticismo. Le parole di Ivan Pavlovič paiono lo sfogo di chi chiede conto al suo Dio delle menzogne e dell'irrazionalità del creato, di chi ha riposto la sua piena fiducia nell'idea del suo profeta, ma vede che il suo stesso profeta si è ricreduto. Il mondo nega il suo Dio, ma Šatov non si arrende, perché troppo è il bisogno di credere:

*[Ставрогин:]— я хотел лишь узнать: веруете вы сами в бога или нет?  
— Я верую в Россию, я верую в ее православие... Я верую в тело Христово... Я верую, что новое пришествие совершится в России... Я верую... — залепетал в исступлении Шатов.  
— А в бога? В бога?  
— Я... я буду веровать в бога.*  
[Б. с. 241]

Il *crederò* di Šatov si può spiegare forse con la *Genealogia della morale* di Nietzsche, con la definizione dell'*horror vacui dell'umano volere*, che preferisce volere il nulla piuttosto che non volere<sup>157</sup>: Stavrogin non vuole, Pëtr Stepanovič vuole il nulla, Šatov non si rassegna a volere il nulla e cerca di aggrapparsi con tutte le sue forze all'immagine salvifica di Cristo, spera in lui, in una risposta all'assurdo dell'esistenza. Egli non può non credere in qualcosa, ha tutta la *vis morale* che Stavrogin non possiede:

---

<sup>157</sup> F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, cit.

*Это было одно из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно придавит их собою, иногда даже навеки. Справиться с нею они никогда не в силах, а уверуют страстно, и вот вся жизнь их проходит потом как бы в последних корчах под свалившимся на них и наполовину совсем уже раздавившим их камнем.*

[Б. с. 30]

La sua ruvidezza, la sua scontrosità, non vengono mai celate ed emergono nel clima di generale falsità che si percepisce dalla prima pagina del romanzo: come si vedrà nell'analisi della celebre scena dello schiaffo a Stavrogin, egli è portatore della Verità. A prescindere dal suo rapporto contraddittorio con la fede, egli si presenta come una delle poche presenze positive del romanzo, concentrando su di sé anche alcuni tratti cristologici. Egli è mite con i deboli, è l'unico che si prende cura di Mar'ja Lebjadkina, che la tratta con gentilezza ed empatia; conosce il perdono, perdona infatti la moglie Mar'ja Ignat'evna, tornata dall'estero incinta di Stavrogin e ha perdonato perfino lui. Inizia a sentirsi colpevole per tutto di fronte a tutti, a caricare su se stesso le colpe degli altri e le proprie, così come Cristo ha preso su di sé il peccato del mondo per redimere l'umanità. L'imitazione di Cristo, la comprensione dell'altro, la necessità di salvare non solo sé stessi, ma di salvarsi insieme agli altri è cruciale. Il suo senso di colpa si manifesta innanzitutto di fronte alla moglie, l'unico essere al mondo che l'abbia amato, anche se solo per poche settimane, e questo sentimento seppur breve ha valore universale, si è stagiato nell'eterno:

*[...] существо, которому он совершенно всё, всёмог простить (о том и вопроса быть не могло, а было даже нечто обратное, так что выходило по его, что он сам пред нею во всем виноват) [...]*

[Б. с. 530]

Ma anche di fronte ai suoi futuri assassini, nel momento in cui la Virginskij decide di aiutare Marie a partorire:

*«Есть же и в этих людях великодушие! — думал Шатов, направляясь к Лямину. — Убеждения и человек — это, кажется, две вещи во многом различные. Я, может быть, много виноват пред ними!.. Все виноваты, все виноваты и... если бы в этом все убедились!...».*

[Б. с. 544]

La colpevolezza di tutti, per tutto di fronte a tutti riapparirà anche nei *Fratelli Karamazov*: nel momento in cui ci si rende conto della propria colpa e in ragione di ciò, ci si fa carico anche della colpa dell'altro, sollevandolo dal peso del peccato, solo in quel momento avviene la vera

*metanoia*, il vero cambiamento radicale. Quando imparerà ad amare non solo l'uomo, ma anche il suo peccato, passando dalla solidarietà della colpevolezza alla reciprocità del perdono e dall'universalità della colpevolezza all'universalità dell'amore<sup>158</sup>, l'umanità conoscerà una drastica trasformazione. L'amore universale dell'uomo che giudica se stesso prima di rivolgere lo sguardo agli altri e si considera il più colpevole di tutti, responsabile di tutto di fronte a tutti, porterà secondo Dostoevskij a un'unione nell'espiazione, che è l'unica capace di abbattere il male e trasformare questo mondo nel Regno. Šatov, sempre burbero e rabbioso, percepisce un cambiamento irreversibile dentro di sé, che lo addolcisce e lo rimette in sintonia con un mondo che prima sentiva non accettarlo:

*Все как будто переродилось. Шатов то плакал, как маленький мальчик, то говорил бог знает что, дико, чадно, вдохновенно; целовал у ней руки; [...] Он говорил ей о Кириллове, о том, как теперь они жить начнут, «вновь и навсегда», о существовании бога, о том, что все хороши... [Б. с. 554]*

La vera fede forse arriva per lui alla fine della sua vita. L'illuminazione lo coglie la notte prima della sua morte, quando nasce il figlio che sua moglie attende, estasiato dall'impatto della bellezza della vita che nasce e ovunque porta luce, anche nella bruttura:

*Шатов бормотал бессвязно, чадно и восторженно. Как будто что-то шаталось в его голове и само собою, без воли его, выливалось из души.  
— Было двое, и вдруг третий человек, новый дух, цельный, законченный, как не бывает от рук человеческих; новая мысль и новая любовь, даже страшно... И нет ничего выше на свете!  
[Б. с. 552]*

E pare che stavolta Šatov non tentenni, ma che nel miracolo della vita, dell'innocenza, che può nascere anche da un uomo come Stavrogin, per la prima volta percepisca il vigore non solo retorico della fede.

L'ultimo contagiato è l'ingegnere Aleksej Nilič Kirillov, una delle creature letterarie più affascinanti ed enigmatiche mai create, tanto da essere diventato archetipico, come un personaggio della tragedia classica. Se fosse stato un uomo di carne e sangue e fosse stato capace di gettare uno sguardo oltre al suo morte, avrebbe visto che con il suo suicidio logico ha portato a una rivoluzione di pensiero che è andata ben oltre le pareti del romanzo, ispirando a Nietzsche sia il concetto di superuomo che quello della morte di Dio: un personaggio d'inchiostro che ha contribuito all'irrompere della modernità. Di Kirillov

---

<sup>158</sup> L.Pareyson, *cit.* p.80.

rimangono impressi immediatamente gli occhi spenti, che si infiammano solo quando balena l'idea, come una pulsazione interiore, un nucleo vitale che si nutre quando si attiva la sua ragione. È talmente rivolto all'interno di se stesso che ha perso anche la capacità di parlare, proprio come l'indemoniato di Gerasa, di esprimere un pensiero logico a voce alta, senza perdersi. Kirillov vive solo per l'idea, è vivo solo quando parla dell'idea:

[...] — не знаю, как у других, и я так чувствую, что не могу, как всякий. Всякий думает и потом сейчас о другом думает. Я не могу о другом, я всю жизнь об одном. Меня бог всю жизнь мучил. [Б. с. 113]

È una specie di animale notturno, passa le notti a camminare senza sosta, bevendo litri di tè, unico attributo veramente russo che Dostoevskij gli ritaglia su, anche se è altrettanto tipicamente russo portare alle estreme conseguenze il proprio pensiero, nell'ansia di vedere sempre cosa c'è oltre, l'ansia della fine. Che siano atei o credenti, la dinamica non cambia:

*I Russi quando più esprimono i caratteri originali del loro popolo, sono apocalittici o nichilisti. Ciò significa che non possono rimanere nel mezzo della vita spirituale, nel mezzo della cultura, che il loro spirito tende al limite estremo. Sono due poli, positivo e negativo, che esprimono la medesima tendenza alle cose estreme. [...] La tendenza apocalittica e il nichilismo da opposti estremi, quello religioso e quello ateo, ugualmente demoliscono la cultura e la storia quali vie di mezzo.<sup>159</sup>*

Kirillov, rappresentazione del nichilismo, dice una delle frasi più illuminanti su Stavrogin, che pare spiegarne la contraddizione insanabile e che contribuisce a gettare una luce nuova anche sullo stesso Kirillov e su Šatov, entrambi proiezioni olografiche dei pensieri di Nikolaj Vsevolodovič:

*Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует. [Б. сс. 573 - 574]*

Sia Šatov che Kirillov hanno portato le loro idee su Dio agli antipodi, uno si aggrappa alle fede, l'altro nega Dio. Ma l'antinomia stavroginiana continua a vivere in entrambi: non c'è forse nel *crederò* di Šatov il seme dell'incredulità? E non c'è forse in Kirillov nel suo accendere ceri alle icone, nel suo bisogno di sostituire un Dio, in cui dice di non credere, con un altro Dio, nel dire che Dio l'ha tormentato tutta la vita, la necessità più cieca di appagare un bisogno di fede che non dovrebbe toccare chi uccide Dio? Qui si capisce anche uno degli

---

<sup>159</sup> N. Berdjajev, *La concezione di Dostoevskij*, cit., p. 9.

appunti del taccuino dei Demoni: *Stavrogin è tutto*, perché comprende tutto in sé. Lo capisce anche Pëtr Stepanovič:

*[Кириллов:]— Всем узнавать; все узнают. Ничего нет тайного, что бы не сделалось явным. Вот Он сказал.*

*И он с лихорадочным восторгом указал на образ Спасителя, пред которым горела лампада. Петр Степанович совсем озлился.*

*— В Него-то, стало быть, всё еще веруете и лампадку зажгли; уж не на «всякий ли случай»?*

*Тот промолчал.*

*— Знаете что, по-моему, вы веруете, пожалуй, еще больше пона.*

[Б. с. 575]

E lo stesso Stavrogin, parodiando con sorriso beffardo le idee di Kirillov:

*— Если бы вы узнали, что вы в бога веруете, то вы бы и веровали; но так как вы еще не знаете, что вы в бога веруете, то вы и не веруете.*

[Б. с. 227]

Le concezioni di Šatov e Kirillov si rispecchiano l'una nell'altra anche nell'attesa messianica, nell'essere proiettati in quel futuro metafisico in cui un nuovo mondo si realizzerà sulla terra, cambiano solo i poli, da un lato si attende un Dio-uomo, che sarà annunciato dal popolo russo e calcherà la Santa Russia, dall'altro l'Uomo-dio, prossimo stadio di un'evoluzione considerata inevitabile.

Kirillov, che proclama la distruzione universale, è in realtà un ingegnere, un costruttore di ponti ed è proprio quello che vuol fare col suo suicidio logico, tirar su un ponte che permetta all'uomo di passare dall'altra parte, passare dal Dio-uomo all'uomo-Dio, dimostrare che Dio non è che paura della morte e del dolore. Se si smette di aver paura, la vita e la morte divengono indifferenti, il tempo stesso, che si presenta come una struttura lineare proprio grazie alla morte che ne è il capolinea, si spegnerà nella mente: nel momento preciso in cui l'uomo non avrà più paura potrà essere felice. E a quel punto, quando la paura sarà sconfitta, nascerà un uomo nuovo che sarà degno di sedere sullo scranno di Dio. Ma Kirillov non è un infelice o un uomo che non ama la vita, anzi egli vive in uno stato di stupore continuo per la bellezza del creato, apprezza la piccola foglia, il ragnetto che si arrampica, ma questa immagine estatica di uomo in armonia col tutto si incrina quando afferma la bontà di ogni cosa, dalla foglia, alla violazione di una bambina, frutto proprio dell'incapacità di distinguere il bene e il male, propria di chi proclamando l'arbitrio ha perso la libertà. Il *tutto* è bene di Kirillov, quello che sembra un delirio estatico per la bellezza del creato, per quei momenti di

pienezza che la vita offre e che, come dice Pareyson, egli vuol eternare con il suo suicidio<sup>160</sup>, in realtà si può supporre sia un delirio dell'arbitrio per cui non tanto tutto è bene, ma è indifferente, è un bene mascherato:

*[Ставрогин]:— А кто с голоду умрет, а кто обидит и обесчестит девочку — это хорошо?*

*— Хорошо. И кто разmozжит голову за ребенка, и то хорошо; и кто не разmozжит, и то хорошо. Всё хорошо, всё. Всем тем хорошо, кто знает, что всё хорошо. Если б они знали, что им хорошо, то им было бы хорошо, но пока они не знают, что им хорошо, то им будет нехорошо. Вот вся мысль, вся, больше нет никакой!*

[Б. с. 226]

Quella che Kirillov proclama, pur non presentandosi come un atto violento se non contro se stesso, è un atto di ribellione prometeico che vuole donare un nuovo tempo agli uomini, ma che non può portare a niente se non alla distruzione, perché:

*Il male, dunque insinuandosi nell'essere finito, vi prende anzitutto la forma dell'ateismo, cioè della resistenza all'assoluto, del rifiuto della sua presenza nel finito, insomma della distruzione dell'idea di Dio, e così finisce per annullare lo statuto metafisico e morale dell'uomo, cioè elimina per un verso la costitutiva differenza tra Dio e uomo e per l'altro la fondamentale distinzione fra bene e male: l'uomo stesso è messo al posto di Dio, ed è bene tutto ciò che l'uomo arbitrariamente vuole. In tal modo nell'uomo, gonfiato oltre le proprie possibilità e sottratto alla guida d'una legge, s'introduce un germe di distruzione [...]*<sup>161</sup>

Questa detronizzazione è l'esatto opposto del *teandrisimo*, della divino-umanità di Cristo, *l'ibris* dell'uomo, dell'uomo che vuole fare a meno di Dio e vuole sostituirsi a lui, è una guerra a livello metafisico, mentre il percorso nel senso opposto, cioè la realtà divino-umana del Cristo esprime il desiderio di Dio di farsi carne, che nella concezione ortodossa è più frutto dell'amore di Dio per l'uomo che necessità di redimerlo in seguito alla caduta. Protendendosi verso l'uomo Dio lo vuole allo stesso tempo elevare, ma con un atto d'amore: attraverso l'azione dello Spirito l'uomo si pneumatizza, viene condotto verso la *theosis*, cioè la divinizzazione, che però non è usurpazione del divino, che rimane comunque inattingibile nella persona del Padre. Evdokimov riporta le parole di Sant'Atanasio d'Alessandria: “*Dio si è fatto sarcoforo, perché l'uomo diventi pneumatoforo*”<sup>162</sup>. La *theosis*, il processo di divinizzazione, si può raggiungere solo attraverso la *praxis*, cioè l'esercizio spirituale, di cui

---

<sup>160</sup> L. Pareyson, *cit.*, p. 85.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>162</sup> P. Evdokimov, *L'ortodossia*, *cit.* p.518.

le *theosis* è proprio il culmine, lo stato in cui l'uomo deificato partecipa della natura divina. È un percorso che si muove in due direzioni, dato da una tensione amorosa reciproca, ma che ha la sua origine nella bontà di Dio, il quale attraverso Cristo conduce all'uomo lo Spirito Santo. Lo scopo è rendere l'uomo conforme al progetto originale che Dio ha per lui, quindi vicino al prototipo, a Cristo. Essa prevede il divino nell'umano, si basa su quella scintilla inestinguibile che è l'immagine di Dio nel cuore dell'uomo.

Kirillov nella sua preparazione alla trasformazione in Uomo-Dio si comporta come un vero e proprio asceta, ha una sua *praxis*, si esercita, vive cercando di distaccarsi da tutti, mostrando sempre una pacatezza e una pace interiore che deriva da un esercizio fisico e mentale continuo. La sua volontà è ipertrofica e riesce dominarsi, a svegliarsi quando meglio crede, a rendersi indifferente la vita e la morte. Il motivi del suo suicidio immotivato sembrano il risultato di un'equazione matematica, risolta per la prima volta, ma eliminando un'incognita: ora che il ragionamento si dimostra così lineare e giustificato dalla ragione, sembra irragionevole tirarsi indietro dal perseguirlo.

L'errore fondamentale di Kirillov però, secondo Dostoevskij, è confondere l'arbitrio con la libertà: l'indifferenza che Kirillov ostenta nei confronti di tutto lo porta a confondere ambiguamente il bene e il male, mentre al contrario la libertà li separa e impone la scelta<sup>163</sup>.

Kirillov sostiene che l'uomo che abbia scoperto l'inganno, che Dio cioè è una mera comodità, a quel punto non può più restare tra i vivi, perché la vita è sofferenza e solo l'inganno di Dio può renderla sopportabile. Se si perde la paura di Dio l'uomo può prenderne il posto, perché:

—*Если бог есть, то вся воля его, и из воли его я не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие.* [Б. с. 574]

Il passo successivo in questo senso è voler mettere alla prova questo arbitrio, che non può essere assoluto se fa differenza vivere o morire, sarebbe anzi limitato da questa paura, per questo Kirillov è costretto a uccidersi, non solo per dimostrarlo a se stesso, ma per fare da apriestrada all'umanità intera, che potrà così rigenerarsi ed entrare in una nuova fase storica, anzi al di là della storia. Kirillov, in questo suo ruolo di salvatore dell'umanità, in questa deificazione distorta che egli auspica per l'uomo, accoglie su di sé alcuni tratti anticristologici, che come si è già visto si presentano anche in Stavrogin, di cui egli è la figliazione più diretta.

---

<sup>163</sup> L. Pareyson, *cit.* p.115.

È interessante quello che afferma Przybylski, cioè che Kirillov cessando di essere una proprietà di Dio, ha cessato di essere una persona, ma mentre un ateo occidentale si sarebbe chiuso nell'individualismo, egli ha ceduto se stesso a un'organizzazione che decide perfino l'ora della sua morte<sup>164</sup>. C'è un'immagine precisa nel romanzo, che rappresenta l'uomo così come era considerato nel medioevo, con il diavolo su una spalla che gli sussurra cattivi consigli e lo vede come un vuoto contenitore, una marionetta che viene tirata da una parte e dall'altra, priva di qualsiasi capacità di autodeterminazione:

*«Я, Алексей Кириллов, — твердо и повелительно диктовал Петр Степанович, нагнувшись над плечом Кириллова и следя за каждою буквой, которую тот выводил трепетавшею от волнения рукой [...]»*  
[Б. с. 577]

È parodistico infine che l'uomo che proclama l'arbitrio assoluto, venga poi rappresentato come un uomo vuoto, pronto a firmare un biglietto infame, e proponga come massimo della trasgressione lo scarabocchiare la sua falsa confessione con una smorfia dissacrante.

La morte di Kirillov è ricca di *pathos*, non è una morte serena, come quella dei saggi antichi, come pareva potesse e dovesse essere. Tutto l'esercizio spirituale alla fine si dimostra vano, le ultime immagini che abbiamo di lui sono quelle di un uomo annichilito, che cerca di sparire dalla realtà infilandosi nell'angolo di un armandio, cerca la dissoluzione<sup>165</sup>, non la morte trionfale di qualcuno che ha vinto su qualcosa; poi salta addosso come una bestia furiosa a Pëtr Stepanovič e quasi gli stacca un dito, come se Kirillov, l'uomo pacato e amante dei bambini, non esistesse più e l'idea che l'ha inghiottito, ora abbia definitivamente preso il sopravvento. Non c'è l'olimpica calma di un superuomo *ante litteram*, ma una trasformazione non divina, ma bestiale. Forse Kirillov muore nell'esaltazione, nel delirio di onnipotenza, ma ancor di più pare che nel momento della verità, l'idea si sgretoli davanti ai suoi occhi: senza quella però egli non può che morire, perché ormai di Kirillov non è rimasto altro.

---

<sup>164</sup> R. Przybylski, *cit.* p.199.

<sup>165</sup> Ibidem, p.202, l'autore del saggio ricorda che il termine *stuševat'sja* sia un termine ingegneristico portato nel russo letterario da Dostoevskij e riporta questo passo tratto dal *Diario di uno scrittore*, del novembre 1877: "Слово «стусеваться» значит исчезнуть, уничтожиться, сойти, так сказать, на нет. Но уничтожиться не вдруг, не провалившись сквозь землю, с громом и треском, а, так сказать, деликатно, плавно, неприметно погрузившись в ничтожество. Похоже на то, как сбывает тень на затушеванной тушью полосе в рисунке, с черного постепенно на более светлое и наконец совсем на белое, на нет." [Д. П. т. 14 с. 338, Ноябрь 1877]

## Inversioni delle immagini bibliche nel tessuto dei demoni

Sono molte le suggestioni offerte dalla trama, dagli argomenti sviluppati dai personaggi e dai personaggi stessi, nella loro tridimensionalità tragica: essi si muovono nel tempo e nello spazio, entrambi contratti, fatti di punti, linee e istanti, secondo la lezione bachtiniana<sup>166</sup>, ma percorrono una ulteriore dimensione, più ampia, articolata, che si apre dentro di loro, quella metafisica. La sua discesa nel sottosuolo, la sua comprensione dell'uomo è volta alla realtà spirituale, non si cura della dimensione empirica<sup>167</sup>. Sappiamo sempre poco di loro, del loro passato, dei loro piani per il futuro, ma abbiamo libero accesso alle loro idee e attraverso di esse al mondo delle idee eterne, delle quali loro danno la loro personale visione, portandole sulla terra, incarnandole. E Dostoevskij le coglie non con fare da psicologo, ma:

*Dostoevskij non può essere chiamato realista neppure nel senso del realismo psicologico. Non è uno psicologo, è un pneumatologo e un metafisico simbolista. Dietro la vita cosciente in lui si cela sempre la vita subcosciente e a questa sono legati presentimenti profondi. Gli uomini non sono legati solo dai rapporti e dai vincoli visibili alla luce diurna della coscienza. Esistono rapporti e vincoli più misteriosi, che si addentrano nel profondo della vita subcosciente. In Dostoevskij l'altro mondo si affaccia sempre fra i rapporti delle persone di questo mondo.*<sup>168</sup>

La loro dimensione metafisica viene sottolineata dalla stratificazione simbolica che li caratterizza e che, almeno in parte, si è cercato di sottolineare, senza per questo la pretesa dell'eshaustività, ma pur sempre tentando di rendere, attraverso l'intersecarsi di queste simbologie, le profondità dei personaggi, che vanno oltre e arricchiscono quanto di già decisivo dicono le loro parole.

I Vangeli costituiscono per Dostoevskij una fonte inesauribile di ispirazione, di immagini, di risposte, di tesi da portare agli occhi dei lettori, in particolare è studiato il suo particolare legame con il Vangelo di Giovanni<sup>169</sup> e con l'Apocalisse, della cui temperie il romanzo è intriso, così come dimostrano gli studi di Leatherbarrow<sup>170</sup>.

Quello che abbiamo notato e si vuole proporre in questo lavoro di tesi attraverso gli esempi che si trovano all'interno del romanzo è l'influenza del Vangelo sul modo di costruire l'opera letteraria da parte di Dostoevskij, che si manifesta non solo nelle immagini e nelle simbologie, ma che è anche per certi versi *strutturante*. Nel caso specifico di “*Demoni*”

---

<sup>166</sup> M. Bachtin, *Dostoevskij – Poetica e stilistica*, cit. p. 195 e ss.

<sup>167</sup> N. Berdjaev, *La concezione di Dostoevskij*, cit. p. 15.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>169</sup> I. Kirillova, *Dostoevsky's markings in the Gospel according to St. John*, in G. Pattinson, *cit.*, p.42.

<sup>170</sup> W. J. Leatherbarrow, *Apocalyptic imagery in “The Idiot” and “The devils”*, cit.

questi rapporti non solo sono evidenziabili, ma si può affermare che le dinamiche tra i personaggi che ricordano le figure della tradizione cristiana si presentano rovesciate, negando quello che il Vangelo afferma, invertendo la natura dei rapporti che lo costituiscono. Questo perché il romanzo vuole essere la rappresentazione di un mondo in cui il divino è stato negato, allontanato: senza Dio, la storia della Salvezza si rovescia, diventa storia della Dannazione.

Gli episodi che si vogliono mettere in rilievo sono quattro: lo schiaffo di Šatov a Stavrogin, i rapporti tra le due maternità, quella di Mar'ja e quella di Marie, la morte di Šatov e il suicidio di Stavrogin.

Il primo esempio che si vuol portare è quello del famoso episodio dello schiaffo di Šatov a Stavrogin. Si è analizzato Šatov, egli è un predicatore, proclama l'arrivo del Cristo russo, ma è egli stesso portatore di tratti cristologici: egli è uno dei pochi personaggi positivi del romanzo e la sua positività è data da degli attributi che anche allo stesso Cristo appartengono: la pietà nei confronti dei più deboli, che si manifesta con il solo altro personaggio positivo del romanzo, cioè Mar'ja Lebjadkina, con il prendersi cura di lei, con la tenerezza con cui ci si rapporta. I tratti cristologici in Šatov sono certo meno evidenti di quelli di un Myškin o di un Alësa Karamazov, sono nascosti da un carattere burbero e ruvido, ma non per questo sono meno luminosi, quando si possono intravedere. La bellezza celata è fondamentale per capire l'inversione totale del romanzo. Come dice Berdjaev nell'*Idea russa*, Dostoevskij non parla mai del mondo come è, ma è già proiettato in una dimensione futura, profetica. Il mondo che descrive nei *Demonî*, è una distopia mascherata da contemporaneità, è un'opzione che si presenta alla Russia nel suo cammino storico e che deve essere, nell'ottica dello scrittore, evitata, per evitare che Cristo, così come il bello, si debba nascondere. Altro tratto cristologico è la capacità di perdonare senza giudicare, senza porsi mai su un piano di superiorità. Egli non solo perdona i suoi nemici, coloro che poi si riveleranno i suoi assassini, ma perdona sua moglie, che non solo l'ha lasciato dopo poche settimane di matrimonio, ma bussa alla sua porta, incinta di Stavrogin, bisbetica, rabbiosa, in lotta con se stessa per paura dell'umiliazione, per paura di essere respinta: Šatov invece la accoglie, non la giudica, non ritiene ci sia nulla da perdonare, si sente colpevole nei suoi confronti. Capisce e coglie il messaggio alla base del Cristianesimo nell'ottica di Dostoevskij, che poi sarà il messaggio di Zosima e di Alëša nei *Fratelli Karamazov*, la comunanza nel peccato e la possibilità di perdono universale solo se noi stessi per primi ci riconosciamo colpevoli di fronte a tutti per tutto. I *Demonî* rifiutano il perdono, uccidono Šatov e con lui, l'unico che aveva compreso e che poteva portare il messaggio di Cristo nel mondo tenebroso dei demoni.

I tratti satanici di Stavrogin sono evidenti, egli non è un demone qualunque, egli è il Demone da cui tutto il male che trasuda dal romanzo si è emanato, è un cattivo demiurgo che ha generato un mondo a sua immagine e somiglianza, un principe di questo mondo che ha dato avvio a una creazione in cui *tutto è male*. Come sottolinea Ivanov però, egli è anche contrassegnato da un'attesa messianica, è un falso idolo<sup>171</sup>, si susseguono le frasi dei personaggi-proiezioni che non fanno altro che tradire l'attesa febbrile con cui l'hanno aspettato, senza tregua, senza pensare ad altro. Il suo personaggio è caratterizzato innanzitutto da un carisma, da un magnetismo che sembrano travalicare delle proprietà solo umane, potrebbe essere *tutto*, nel bene e nel male: il profeta di una nuova era per la Russia all'insegna del Cristo, oppure il nuovo Anticristo, l'annunciatore della distruzione universale, colui che cavalca le masse, come vorrebbe Pëtr Stepanovič, con tutte le conseguenze religiose e sociali che andranno a svilupparsi nella Leggenda del Grande Inquisitore. Stavrogin invece decide di non essere *nulla*, anzi nonostante l'ostentato controllo che la sua mente riesce ad esercitare su se stessa, egli incarna per un po' il quesito amletico, stazionando al limitare tra essere e non essere, per poi buttarsi sul non essere, a capofitto, non per una decisione cosciente, ma per uno spegnimento interno, una stella che ha bruciato troppo e troppo in fretta e diventa buco nero. Quindi non solo tradisce il bene, in quanto concentrato di potenzialità positive inesprese, personificando le ragioni della critica di Dostoevskij a tutta una generazione, che sa solo consumarsi senza costrutto, ma tradisce anche il male, volta le spalle a Cristo e poi le volta anche a Satana. Per questo Ivanov lo definisce Giuda, perché assurge a simbolo del tradimento di tutte le aspettative che c'erano su di lui e che lui stesso percepisce su di sé<sup>172</sup>. Šatov lo reclama:

— [...] я только лишь знать даю, что я несчастная, скучная книга и более ничего покамест, покамест... Но погибай мое имя! Дело в вас, а не во мне... Я человек без таланта и могу только отдать свою кровь и ничего больше, как всякий человек без таланта. Погибай же и моя кровь! Я об вас говорю, я вас два года здесь ожидал... Я для вас теперь полчаса пляшу нагишом. Вы, вы одни могли бы поднять это знамя!.. [...]

— Я вам только кстати замечу, как странность, — перебил вдруг Ставрогин, — почему это мне все навязывают какое-то знамя? Петр Верховенский тоже убежден, что я мог бы «поднять у них знамя», по крайней мере мне передавали его слова.

[Б. с. 241]

---

<sup>171</sup> V. V. Ivanov, *cit. passim*.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 81.

Ha fatto proseliti, ha uno stuolo di fedeli e gli ha voltato le spalle, non alzerà mai nessun vessillo, né per la fede né per la distruzione.

In una delle scene più enigmatiche, i personaggi chiave del romanzo si trovano tutti nel salotto della madre di Stavrogin, Varvara Petrovna, in un'atmosfera di surreale mistero: Mar'ja Lebjadkina, già sospettata di essere la moglie legittima di Stavrogin, Stepan Trofimovič che si è lagnato per lettera con il figlio Pëtr, appena sopraggiunto, di dover sposare Daša per i “peccati altrui” commessi all'estero, cioè per la relazione intrattenuta dalla donna con lo stesso Stavrogin; anche Daša è lì presente insieme al fratello Šatov; il capitano Lebjadkin con il suo patetico spettacolino, Lizaveta Nikolaevna, innamorata di Stavrogin, con il suo spasimante Mavrikij e la lagnosa madre Prascov'ja Ivanovna Drozdova. Arriva anche Stavrogin. Il salotto è uno dei cronotopi che Bachtin ha rivelato nel romanzo dostoevskiano, insieme alla soglia: è la piazza carnevalesca trasferita nei palazzotti nobiliari<sup>173</sup>, ospita dialoghi decisivi, mette a nudo i personaggi davanti alla società, li smaschera, gli fa cadere la corona, ribalta le gerarchie. L'episodio che si svolge nel salotto della Stavrogina è uno dei momenti più intensi e “affollati” del romanzo, il cui punto cardine è proprio l'arrivo dell'attesissimo Nikolaj Vsevolodovič. Tutta la tensione si basa sul sospetto, sul non detto, sulla delazione, tutti vogliono sapere qualcosa e nessuno vuole esporsi. Il comportamento di Stavrogin, circondato da tutti i suoi adepti/discepoli, è ineccepibile, tenero, sia con la madre che con la zoppa: la sua apparizione, condita dalle parole viscide di Pëtr, pare quella di un santo, di un uomo che, sì, ha commesso dei peccatucci di gioventù, ma che ora viene dipinto quasi come un cavaliere valoroso. A un certo punto, nell'accavallarsi delle menzogne, Šatov si alza e si risolve a un gesto che ne prima né dopo sarebbe più stato in grado di compiere:

*[Шатов] вдруг поднялся со стула и через всю комнату, неспешным, но твердым шагом направился к Николаю Всеволодовичу, прямо смотря ему в лицо. Тот еще издали заметил его приближение и чуть-чуть усмехнулся; но когда Шатов подошел к нему вплоть, то перестал усмехаться.*

*Когда Шатов молча перед ним остановился, не спуская с него глаз, все вдруг это заметили и затихли, позже всех Петр Степанович; Лиза и мама остановились посреди комнаты. Так прошло секунд пять; выражение дерзкого недоумения сменилось в лице Николая Всеволодовича гневом, он нахмурил брови, и вдруг...*

*И вдруг Шатов размахнулся своею длинною, тяжелою рукою и изо всей силы ударил его по щеке. Николай Всеволодович сильно качнулся на месте.*

[Б. с. 195]

---

<sup>173</sup>M. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit. p. 396.

Qual è il motivo di questa aggressione? Il fatto che sospetti la verità sul matrimonio con la sua amica, teneramente protetta, Mar'ja Timofeevna? Forse perché Stavrogin è stato l'amante di sua moglie Mar'ja Ignat'evna?

Il successivo dialogo, a tu per tu, dopo lo schiaffo, chiarisce che Šatov non è animato da nessun sentimento di vendetta, ma il suo gesto escludendo questi moventi, sembra quasi gratuito, non fosse che Stavrogin ha rappresentato tanta parte nella sua vita. Al contrario del bacio di Giuda che è un segno di riconoscimento falso, perché tradisce, colpisce alle spalle con un gesto d'amore chi ha rappresentato tanto, rivelandosi doppiamente maligno, lo schiaffo di Šatov, coerente nelle intenzioni, è un segno di riconoscimento allo stesso modo, ma non è un tradimento, è la risposta a un tradimento, è uno smascheramento vero e proprio. Agli occhi di Šatov Stavrogin ha tradito la parola che lui stesso ha diffuso e inculcato, come un falso profeta. Perché si può riconoscere Stavrogin, il vero Stavrogin, oltre la facciata nobile e dabbene, solo facendogli cadere la maschera: è una scena di grande intensità, quasi tragica, in cui tutto si condensa, in quell'attimo, in cui discepolo e profeta sono invertiti e il porgere l'altra guancia, la mancata reazione di Stavrogin, sintetizzano non la capacità di perdono, ma la sua ricerca di umiliazione, il tentativo di resistere allo smascheramento e la freddezza nel rimandare l'esecuzione di Šatov. Inizia qui una vera e propria tortura per Šatov, tra gli avvisi per tenerlo sul chi vive e l'istigazione a Pëtr Stepanovič: è proprio Nikolaj Vsevolodovič suggerisce la crucialità dell'assassinio di Ivan Pavlovič. Il riconoscimento tramite lo schiaffo, usato come mezzo per chiarire la natura dei personaggi in gioco, non è nuovo nell'opera dostoevskijana, si ritrova anche nell'*Idiota* ed è Myškin stavolta, l'uomo perfettamente buono, la figura cristologica, a subirlo per quanto in realtà inizialmente non fosse rivolto a lui:

*У Гани в глазах помутилось, и он, совсем забывшись, изо всей силы замахнулся на сестру. Удар пришёлся бы ей непременно в лицо. Но вдруг другая рука остановила на лету Ганину руку.*

*Между ним и сестрой стоял князь.*

*— Полноте, довольно! — проговорил он настойчиво, но тоже весь дрожа, как от чрезвычайно сильного потрясения.*

*— Да вечно, что ли, ты мне дорогу переступить будешь! — заревел Ганя, бросив руку Вари, и освободившиеся рукой, в последней степени бешенства, со всего размаха дал князю пощёчину. [...]*

*— Ну, это пусть мне ... а её всё-таки не дам!.. — тихо проговорил он наконец; [...]*

*— О, как вы будете стыдиться своего поступка! Ганя действительно стоял как уничтоженный. Коля бросился обнимать и целовать князя за ним сатеснились Рогожни, Варя, Птицын, Нина Александровна, все, даже старик Ардалион Александрович. [...]*

— *И будет каяться!* — кричал Рогожин, — *будешь стыдиться, Ганька, что такую ... овцу (он не мог приискать другого слова) оскорбил!*  
[И. сс. 120-121]<sup>174</sup>

Attraverso lo schiaffo in questo passo Dostoevskij rende esplicita ancora una volta l'essenza profonda di tutte le sue figure, costruite nel segno di Cristo, l'*accollarsi i peccati e le sofferenze degli altri*. Tutti i presenti riconoscono Myškin, comprendono la sua vera natura, soprattutto la sua controparte diabolica Rogožin: il male e il bene si capiscono, si riconoscono dopo il loro incontro nell'infinito.

Il rapporto tra Šatov e Stavrogin non si esaurisce qui e neanche le occorrenze simboliche ribaltate. Il punto in cui i loro rapporti reciproci sono più evidenti è quello che li lega alle donne, precisamente alle due Mar'ja del romanzo. È difficile ipotizzare, vista l'attenzione posta da Dostoevskij all'onomastica, che sia casuale la decisione di battezzare due personaggi con lo stesso nome, due personaggi che si caratterizzano per lo stesso tratto, la maternità: immaginaria quella di Mar'ja Lebjadkina, di cui Šatov è l'unico amico, e reale, giunge a compimento addirittura nel tempo della narrazione, quella di Mar'ja Ignat'evna, la sposa di Šatov. Ivanov sostiene che il matrimonio di Mar'ja e la sua verginità siano il frutto di una resistenza della Madre Terra, nell'aspetto specifico della terra russa, a farsi possedere completamente dal Principe di questo mondo, che può dominarla, imperversare su di essa, ma non può insozzarla nel profondo<sup>175</sup>. Perché il principe non è il Sole, non è quindi il Cristo che si attende sul suolo russo, ma è solo un'impostore, non è un falco ma un allocco. La zoppa è completamente terrorizzata quando lo vede, non vuole guardarlo nel volto, nel suo volto-maschera, si ripara, si protegge, capisce che non solo non è il *suo* Principe, ma che è l'Altro, colui che è l'avversario di Cristo, il suo opposto.

Mar'ja Ignat'evna invece è l'esatto contrario, è una donna che non ha più alcun legame con la Russia, che rientra solo per cercare l'aiuto del marito Šatov perché incinta. Non è un caso che venga chiamata più spesso Marie che Mar'ja, al modo occidentale quindi, non alla russa. Ella è stata anche l'amante di Stavrogin, è l'unica delle donne che gli ruotano intorno a vivere con lui una relazione adultera, perciò nel segno del tradimento. Non solo, la *liason* dà anche frutto e il figlio che Marie aspetta è di Stavrogin.

Questi due bambini, uno immaginario, uno reale, figli, seppur con due gradi di realtà differenti, dello stesso padre Stavrogin, rappresentano due immagini speculari: l'impossibilità di una nuova venuta di Cristo nel mondo dei posseduti si contrappone alla nascita di questo

---

<sup>174</sup> F. M. Dostoevskij, *Sobranie sočinenij*, "Idiot" 1989: И., том 6.

<sup>175</sup> V. V. Ivanov, cit. p.79.

bambino nato da una relazione extraconiugale, da un rapporto che può essere considerato impuro. Rinforzano l'idea che non ci possa essere redenzione, che non ci possa essere speranza, le scene immediatamente successive. Se si può costruire un triangolo immaginario con Stavrogin al vertice e le due donne agli altri due angoli, sicuramente si può fare la stessa cosa ponendo Šatov, ma per i motivi opposti: Ivan Pavlovič è colui che consola e si prende affettuosamente cura di Mar'ja Lebjadkina, che parla con lei di quel bambino immaginario, ma vivo, presente nell'eco di dolore che la Lebjadkina sente più forte che mai, ma è anche colui che accoglie la moglie incinta di un altro, come se non se ne fosse mai andata, come un essere superiore in tutto, non sentendo neppure l'offesa, e accettando il figlio altrui, che nasce nella sua casa, come se fosse il proprio: è una figura che ricorda quella di Giuseppe, il marito paziente che accetta con tenerezza e comprensione il ruolo della giovane moglie Mar'ja nella storia della Salvezza. Quello che pare di intravedere è la contrapposizione speculare di due sacre famiglie, una immagine distorta dell'altra, con i ruoli maschili fissi e i ruoli femminili che mutano. La prima sacra famiglia, quella che comprende Mar'ja Lebjadkina, non si può realizzare su questa terra, deve attendere un tempo storico diverso, questo è il tempo del dominio di Satana. La seconda porta sulla terra un frutto, ma per quanto simbolicamente nato dal peccato e da un uomo perduto, per Dostoevskij l'infanzia è sempre sinonimo di purezza. Ciò che muta il destino del piccolo bambino, è il momento in cui si decide il suo nome:

*[Шатов:]— Marie, — вскричал он, держа на руках ребенка. — конечно с старым бредом, с позором и мертвечиной! Давай трудиться и на новую дорогу втроем, да, да!.. Ах, да: как же мы его назовем, Marie? — Его? Как назовем? — переговорила она с удивлением, и вдруг в лице ее изобразилась страшная горесть. Она сплеснула руками, укоризненно посмотрела на Шатова и бросилась лицом в подушку. — Marie, что с тобой? — вскричал он с горестным испугом. — И вы могли, могли... О, неблагодарный! — Marie, прости, Marie... Я только спросил, как назвать. Я не знаю... — Иваном, Иваном, — подняла она разгоревшееся и омоченное слезами лицо, — неужели вы могли предположить, что каким-нибудь другим, ужасным именем? [Б. с. 554]*

L'attribuzione del nome è nella tradizione giudaico-cristiana fondamentale, nominandole le cose vengono al mondo e nella Genesi, quando Adamo nomina ogni elemento del creato, ne diviene padrone. Sembrerebbe che, nel momento in cui decidono di chiamare il neonato Ivan e non Nikolaj, esso venga sottratto dalla potestà di Stavrogin e chiamandolo come Šatov, lo rendano automaticamente suo figlio. Attraverso il perdono di Ivan Pavlovič, tutto è ribaltato, l'amore si insinua nel mondo come un puro raggio nel buio di quella stanzetta fredda. Forse è

questo il senso del nome della via dove la casa di Filippov si situa, via dell'Epifania, è lì che sottoforma di una scintilla d'amore, di una scintilla divina Dio si manifesta, unico luogo in tutto il romanzo. È interessante mettere una accanto all'altra via dell'Epifania e via delle Formiche, come metafora di due percorsi possibili: quello verso l'organicismo del socialismo e quello verso fede, che però in questo caso riesce a baluginare solo per un istante. Il divino resta infatti solo un'apparizione, non può essere altrimenti, nel regno del Principe di questo mondo. La vita del bambino è già condannata: sottratto alla potestà maligna del suo vero genitore, la sua esistenza nel mondo dei demoni diviene impossibile e il suo futuro è già segnato. Il piccolo Ivan muore di freddo, mentre la madre cerca aiuto di casa in casa per ritrovare Šatov, il cui destino però si è già deciso: nessuno accoglierà per tempo in una calda grotta una madre col suo bambino. L'innocenza non trova spazio, può solo morire, è sempre vilipesa, derisa, violata, calpestata.

Il vero attentato all'innocenza però è contenuto alla fine: la confessione di Stavrogin racconta l'episodio di depravazione più scellerato dell'intero romanzo, quello che più ha condizionato Nikolaj Vsevolodovič, anzi forse l'unico che ha lasciato in lui qualche traccia, la violazione della piccola Matrěša. La bambina non è stata profanata solo nel corpo, ma è stata distrutta dall'interno, con un gioco psicologico sottile e sadico fino portarla a non credere possibile la propria stessa esistenza. La piccola, convinta di aver ucciso Dio attraverso la relazione con Stavrogin, si suicida, mentre lo stesso Nikolaj Vsevolodovič attende, gustando avidamente ogni istante della propria abiezione, della propria assoluta indifferenza morale. Tichon sente l'ambiguità della sua confessione, lo scherno, la narcisistica indolenza morale in fondo alle sue parole: “*Что же это как не горделивый вызов от виноватого к судье?*” [Б. с.657]. Il pentimento non accompagnato dall'umiltà è solo provocazione<sup>176</sup>. Non credendo in Dio, Stavrogin ritiene che l'innocenza non sia più raggiungibile e questa consapevolezza si rivela alla sua mente nel sogno che descrive a Tichon, quello che vede il quadro di Lorrain *Aci e Galatea* (1657) come un episodio di vita iperrealistico, così placido, soave, perfetto da commuoverlo: ma quell'idillio, quel paradiso terrestre non è più attingibile, rimane un'immagine mitologica di un mondo in armonia con se stesso, per il quale gli uomini moderni, scissi, non possono che sentire un languore nostalgico.

---

<sup>176</sup> V. K. Kantor ritiene che la confessione dei personaggi dostoevskiani sia rivolta direttamente a Dio come quelle di Agostino o indirettamente, attraverso la figura di un intermediario, un religioso. Ma non tutte le confessioni sono realmente tali: quella di Stavrogin viene smascherata, Kantor la definisce *откровенно дразнящие эротическое воображение мемуары*. (V. K. Kantor, *F.M. Dostoevskij, VI. Solov'ev, Avgustin*, in *F.M. Dostoevskij i kul'tura serebrjannogo veka: tradicii, traktovki, transformacij*, Volodej, Moskva, 2013, passim).

Le morti di Šatov e Stavrogin sono le principali del romanzo. La morte del primo, che ricalca la morte dello studente Ivanov per mano del gruppo terroristico di Nečaeв, dovrebbe essere il culmine del romanzo, perché è proprio da questo caso particolare che Dostoevskij trae ispirazione per iniziare a scrivere l'opera. Il suo assassinio fortemente voluto da Pëtr per un'offesa ricevuta all'estero, uno sputo in faccia, e da Stavrogin, che perfidamente lo suggerisce come vendetta per lo schiaffo ricevuto, viene celato dal pretesto politico, che quindi si rivela privo anche di quella forza sovversiva che avrebbe in qualche modo nobilitato un poco le imprese della cinquina. Ecco come Stavrogin spiega a Pëtr i vantaggi dell'eliminazione di Šatov:

*— Я вам давеча сказал, для чего вам Шатова кровь нужна, — засверкал глазами Ставрогин. — Вы этую мазью ваши кучки слепить хотите. Сейчас вы отлично выгнали Шатова вы слишком знали, что он не сказал бы: «не донесу», а солгать пред вами почел бы низостью. Но я-то, я то для чего вам теперь понадобился? Вы ко мне пристаёте почти что с заграницы. [Б. с. 389]*

Šatov insomma si appresta ad essere nient'altro che una vittima sacrificale, un capro espiatorio, cui si vuole attribuire un ruolo fondativo, come nelle civiltà arcaiche. Ma ancor di più, anche la religione cristiana è fondata sull'uccisione del capro, su una vittima simbolica che viene aggredita da tutta la comunità, permettendo ai membri di quest'ultima di rivolgere verso l'esterno la violenza insita in ogni aggregato umano, soprattutto in coincidenza con dei momenti di crisi, compattandosi grazie alla violenza collettiva, al riconoscimento del nemico esterno. Secondo René Girard, la differenza della religione cristiana rispetto al mito è quella di mettere in evidenza quello che il mito cela, cioè l'assoluta innocenza della vittima, che da capro espiatorio diviene agnello, e svelare il meccanismo persecutorio e la violenza che secondo le sue teorie sta alla base del sacro. Il sacro diviene quindi secondo l'antropologo francese un modo per ritualizzare l'impulso violento e quindi arginarlo, permettendo la sopravvivenza delle comunità umane primitive<sup>177</sup>. Dostoevskij dimostra di sentire inconsciamente questo meccanismo ne *I Fratelli Karamazov*, quando narra la vicenda del piccolo Iljuša, preso a sassate da un gruppo di suoi coetanei, dopo che egli, stanco delle vessazioni, ne aveva ferito uno con un temperino. La sassaiola è tipica delle cacciate dei capri, dei *farmakoi*, dalle città antiche, che venivano allontanati così proprio per evitare il contatto, perché considerati impuri. I compagni lo scherniscono a causa dell'umiliazione subita dal

---

<sup>177</sup> R. Girard sviluppa le sue teorie sul ruolo della violenza come base fondante del sacro e sul ruolo del capro espiatorio nei suoi due libri più importanti: R. Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano, 2011 (prima edizione francese del 1972); R. Girard, *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 2011 (prima edizione francese del 1982).

padre da parte di Dmitrij Karamazov: in questa vergogna familiare e nella miseria in cui versa la sua famiglia, Iljuša ha il suo segno vittimario, quello che attira la persecuzione. La sua malattia e l'aiuto di Alëša, agente nel mondo per conto di Cristo, riavvicinano i carnefici alla vittima. La morte finale del bambino, che giunge dopo un percorso comune di espiazione che si realizza nella vicinanza nella malattia, porta alla creazione di una nuova unione, promessa di una civiltà nuova che si conformi al messaggio di Cristo. Pare quel primo passo tanto auspicato da Dostoevskij per una rigenerazione di un'umanità, attivamente partecipe al proprio cambiamento. Il gruppo degli aggressori, attraverso questo percorso di purificazione, muta interiormente e viene condotto a una catarsi che rigenera e unisce. I ragazzini si promettono di non dimenticare mai il piccolo amico, ma di costruire tutta la loro vita nel bene in sua memoria:

*[Alëša:] — [...]Согласимся же здесь, у Илюшина камушка, что не будем никогда забывать — во-первых, Илюшечку, а во-вторых, друг об друге. И что бы там ни случилось с нами потом в жизни, хотя бы мы и двадцать лет потом не встречались, — все-таки будем помнить о том, как мы хоронили бедного мальчика, в которого прежде бросали камни, помните, там у мостика-то? — а потом так все его полюбили [...]*

[Б.К. т. 10, с.292]

*Ну, а кто нас соединил в этом добром хорошем чувстве, об котором мы теперь всегда, всю жизнь вспоминать будем и вспоминать намерены, кто как не Илюшечка, добрый малчик, милый мальчик, дорогой для нас мальчик на веки веков! [...]*

[Б.К. т. 10, с. 293-294]

*[Коля:] — И вечно так, всю жизнь рука в руку! Ура Карамазову! — Еще раз восторженно прокричал Коля, и еще раз все мальчки подхватили его восклицание. [Б.К. т. 10, с.294]*

Quello di Il'jša è molto simile a un sacrificio fondativo: c'è la vittima innocente che viene aggredita da una massa unanime, che vede in lui lo stigma vittimario, c'è l'immagine della cacciata con le pietre, tipica delle cacciate dei capri espiatori, c'è l'unanimità della folla. Ma c'è anche Alëša, che funge invece da catalizzatore di una metanoia, di questa inversione totale della disposizione del cuore, e che compie il primo passo della missione terrena che gli era stata profetizzata da Zosima. Nei *Demonî* il tentativo attuato da Pëtr nella persecuzione di Šatov segue un meccanismo molto più cosciente, Pëtr ha il ruolo esattamente opposto a quello di Alëša ne *I Fratelli Karamazov*, è un catalizzatore di una conversione che consegna nelle mani di Satana. Anche Šatov possiede il segno vittimario, lo percepisce egli stesso:

*Он был целомудрен и стыдлив до дикости, считал себя страшным уродом, ненавидел свое лицо и свой характер, приравнял себя к какому-то монстру, которого можно возить и показывать лишь на ярмарках. [Б. с. 530]*

È inoltre vittima innocente, non c'è nessuna denuncia fatta a suo nome contro la cinquina, né ce ne sarà, e questo diventa evidente già prima che l'assassinio sia compiuto. Ma come dice Girard è molto più facile evitare che si scateni la violenza piuttosto che fermarla. Quando il meccanismo ormai è avviato, si è trovato il coraggio di assentire, la morte di Šatov è come se fosse già avvenuta: una volta nominata, una volta instaurato il sospetto che possa tradire, non si vede più alternativa, diventa inevitabile. L'azione collettiva è fondamentale per lo scopo che si prefigge Pëtr, attraverso la partecipazione di tutta la cinquina all'uccisione dell'innocente, i suoi membri abbandoneranno i loro dubbi (su di lui innanzitutto) e si vedranno uniti per sempre nel crimine, nella vergogna per quanto commesso e nella necessità di mantenere il segreto. Ma questo non avviene. Il male perpetrato ai danni di Šatov si rivela inutile, anzi disgregante: l'uomo di fronte a un crimine così efferato, si trova di nuovo davanti al quesito di Raskol'nikov sull'essere pidocchi o napoleoni. Quello che Pëtr vuol fare è fondare l'ordine nuovo sulla violenza e sulla morte, ma in realtà l'omicidio si rivela centrifugo e disgregante. Per Dostoevskij l'annullamento della responsabilità nella divisione della stessa, la degradazione dell'uomo a ingranaggio, si oppone al messaggio del Dio-uomo che, accollandosi i peccati dell'intera umanità, ha proclamato l'unione nella fratellanza, che dando all'uomo il fardello della libertà ne ha riconosciuto la dignità. Le conseguenze della ragione, dell'utilità, dell'uno che viene sacrificato per i molti, sono il bersaglio di Dostoevskij: quando l'individuo diventa superfluo e si perde la capacità di distinguere in lui l'unicità e la preziosità del suo essere, non può che realizzarsi la disgregazione della persona e del tessuto sociale.

La morte di Šatov si riduce a un assassinio collettivo, non risulta essere un punto di conversione e di risalita per gli assassini: anche quelli che barcollano di fronte alla loro stessa bestialità in realtà non vanno incontro a un vero percorso di rigenerazione. Il delitto, che spesso in Dostoevskij è il punto di partenza per una riconsiderazione della propria morale e della propria umanità, per una ricerca del vero significato dell'essere umani, nei *Demonî* non porta da nessuna parte, lascia l'uomo solo con la sua solitudine e la sua disperazione. Il sacrificio di Šatov è stato vano, non ha nessun seguito.

La morte di Stavrogin invece è costituita su una forte ambiguità, come del resto tutta la sua figura. Ha dei tratti cristologici, ma anche satanici. Il suo suicidio è inaspettato, ha appena dichiarato nella lettera a Dar'ja Pavlovna di non esserne in grado, ma invece poche pagine

dopo Dar'ja e a Varvara Petrovna si trovano a percorrere le tappe che conducono al suo corpo senza vita. La sua morte è l'apoteosi della negazione, della negazione della vita, della negazione di Dio.

Dostoevskij insiste molto per tutto il romanzo sulla necessità di Stavrogin di trovare un fardello, la necessità di portare la croce, di trovare una sofferenza qui su questa terra e, con la sofferenza, l'espiazione. Šatov crede che il matrimonio con la zoppa sia stato un modo per cercare questo castigo, Kirillov stesso capisce che è il fardello che egli sta cercando. Dopo aver passato la vita a mettere alla prova la propria capacità di nuocere, di porsi al di là del bene e del male, l'episodio di Matrëša si pone come punto di svolta, è l'unico che non riesce a dimenticare. Non se ne pente, ma non riesce a metterlo sul piano di tutte le altre bestialità. Forse una parte profonda di lui, quella luce insopprimibile che nella visione dostoevskiana rappresenta l'immagine divina, percepisce la crudeltà insita nella sua violazione, nel far sentire impura la bambina, nell'attendere la morte: non condividere con lei il peso della colpa è la *summa* del suo comportamento anticristiano. Egli cerca di non pensare a Matrëša, continuando la sua vita di sempre, dedita al vizio e alla violenza, in una sorta di chiodo scaccia chiodo, che vuole silenziare l'altra parte di Stavrogin, che sente di poter superare quel ricordo solo affrontando la sofferenza, portando la croce. Come mostra la confessione però, in cui è difficilissimo comprendere il vero scopo di Stavrogin, sempre in bilico tra l'orgoglio luciferino che ha bisogno di esternare i propri misfatti e la paura del ridicolo, egli non è in grado di chinarsi per accettare il perdono. Quello è un momento di grande disorientamento per Stavrogin: lo capisce Tichon che vede in questo dubbioso pentimento la premessa per un misfatto ancora più grande. Egli è incapace di portare davvero la croce, non ne ha la forza morale, sposa la zoppa, ma la abbandona e ne istiga l'omicidio, così come fa con Šatov, dopo aver sopportato lo schiaffo, fa pagare agli altri ogni suo minimo cedimento. Qui Stavrogin è scisso, come è scisso il suo nome che contiene la *croce*, *stavros* in greco, ma anche il *cornio*, in russo *рог*. Se ha ragione Pareyson e Stavrogin è davvero la conseguenza naturale di Raskol'nikov<sup>178</sup>, l'uomo scisso, si può pensare che la scissione, che per Raskol'nikov rimane sul piano del rapporto dell'uomo con l'uomo, dei pidocchi e dei napoleoni, in Stavrogin prenda le forme di una divisione metafisica, Dio contro Satana, che combattono una battaglia decisiva nell'anima dell'uomo. La sfida viene sollevata stavolta contro lo stesso Dio. La sua morte stessa è equivoca: da un lato prima di suicidarsi, per arrivare alla *ceëmënka*, sale le scale, come in una ascesa al Golgota, come nelle tappe della Passione. La *svetëlka* è simbolicamente importante, è un termine che non ha un esatto corrispettivo in italiano, forse

---

<sup>178</sup> L. Pareyson, *cit.* p33.

quello che più gli si avvicina è lucernario: è il sottotetto illuminato dalla luce naturale, *свem*. In un mondo come quello di Dostoevskij che non ama i paesaggi naturali, gli spazi aperti e sembra illuminato solo da candele, che dividono lo spazio in luce e ombra, come il cuore dei suoi personaggi, il pieno della luce che Stavrogin raggiunge con la sua salita è una vera eccezione. Ed è più che mai un tentativo luciferino di tornare al Sole, di tornare a Cristo, dopo la caduta, di tornare al Bene. Ma anche in questo tentativo Stavrogin dimostra di cercare la croce, ma di non accettare la sofferenza: egli muore impiccato come Giuda, come colui che ha tradito, tutto e tutti, ma di una morte rapida, veloce, che chiude i conti. Il chiodo di riserva rappresenta la sua determinazione, il fatto che come sempre egli vuole sottolineare la sua lucidità e il pieno possesso delle sue facoltà. Poi c'è il sapone, con cui ha abbondantemente insaponato la corda, a ribadire la paura della sofferenza. Evdokimov vede nella scelta dell'impiccagione l'ultima irrisione:

*L'odio per la vita sa trovare la forma di suicidio più caratteristica e più appropriata alla sua essenza: l'impiccagione (Smerdjakov, Stavrogin). Nella smorfia dell'impiccato si riflette la beffa della vita e dell'essere, il volto dell'impiccato restituisce l'immagine del sosia che ha preso possesso della personalità decomposta ed esprime la sua idea. Non si tratta più del rifiuto dialettico che oppone Ivan al biglietto di entrata nell'armonia futura, ma di una derisione del significato dell'armonia stessa.<sup>179</sup>*

Il biglietto, l'ultima affermazione di arbitrio. Quella che dovrebbe essere una salita al cielo, verso una riconciliazione con il principio primo, si capovolge in una nuova, ancor più rovinosa caduta.

---

<sup>179</sup> P. Evdokimov, *Dostoevskij e il problema del male*, cit. p. 92.

## Conclusione

Con quale grado di coscienza i *Demonî* siano stati concepiti da Dostoevskij come un Vangelo rovesciato non è dato saperlo, a volte le opere scappano di mano e vanno oltre quella che è l'*intentio auctoris* e quelli che sono i riferimenti culturali di uno scrittore agiscono anche oltre la sua consapevolezza. La conoscenza del Vangelo da parte di Dostoevskij non era passiva, tutt'altro, la parola di Cristo era un nutrimento per l'anima di Dostoevskij e come tale lo metabolizzava e ne traeva elementi vitali per la sua arte. Le inversioni che sono state evidenziate in questo lavoro di tesi, non sono soltanto mere trasposizioni, ma indicano un uso attivo e strutturante degli episodi evangelici, che va ben oltre il semplice citazionismo. Intessuta insieme ai fatti di cronaca, che spesso servivano da spinta iniziale per intraprendere la stesura dei suoi romanzi, la tradizione cristiana permetteva a Dostoevskij di dare alle sue opere un'altezza vertiginosa, mai sperimentata prima. Il tempo dell'uomo e l'eterno della storia della Salvezza così si compenetravano e in quell'intersezione fiorivano i romanzi di Dostoevskij.

Sono molti gli studi indirizzati alla comprensione dell'effettivo impatto sull'opera dostoevskiana delle Scritture. Sono già stati citati a tal proposito i lavori della Kirillova e di Leatherbarrow. Lo studio della Kirillova<sup>180</sup>, ad esempio, mette in rilievo l'importanza centrale del Vangelo di Giovanni, il più sottolineato e appuntato dallo stesso Dostoevskij nel suo Vangelo personale. Da esso egli prende la sua visione personale di un Cristo solenne, anche severo, proiettato nell'eternità e inadatto al tempo storico<sup>181</sup>. La ricerca di Leatherbarrow<sup>182</sup> invece si concentra sulla frequenza delle immagini tratte dall'Apocalisse giovannea, che ricorrono in particolar modo nell'*Idiota* e proprio nei *Demonî* e che contribuiscono a creare l'atmosfera da fine dei tempi, da catastrofe imminente, serpeggiante in entrambi i romanzi.

Attualmente meritano particolare attenzione per comprendere l'onda lunga della tradizione ortodossa nella letteratura russa i lavori di Ivan Esaulov, che aprono nuove prospettive attraverso il tentativo di trovare un sottotesto religioso comune al *corpus* letterario russo. In questo risiederebbe parte dell'originalità del contributo russo alla letteratura mondiale. La sua speculazione parte dall'opera omiletica *Слово о Законе и Благодати* del Metropolita Ilarione di Kiev (1051), centrale nella liturgia pasquale ortodossa e prima opera originale della letteratura russa, segna la differenza tra *zakon*, 'legge', e *blagodat'*, 'grazia': la legge di Mosè da una parte, una sorta di sottomissione servile, appartiene all'Antico Testamento ed è necessaria per prepararsi alla Grazia e la Verità di Cristo nel Nuovo Testamento. *Zakon*, che

---

<sup>180</sup> I. Kirillova, *cit.* pp. 41-50

<sup>181</sup> I. Kirillova, *Ibidem*, p. 49

<sup>182</sup> W. J. Leatherbarrow, *Apocalyptic imagery in "The Idiot" and "The devils"*, *cit.*

diviene poi *pravo* nell'opera dostoevskiana, è un concetto giuridico e rappresenta un sistema di valori opposto a *blagodat'* che invece esprime l'infinita capacità di perdono di Cristo, che perdona tutti senza discriminazione. La possibilità della Grazia e il prevalere di essa sulla Legge costituiscono il fulcro sia della concezione ortodossa sia della poetica dostoevskiana<sup>183</sup>. La centralità della Grazia conduce direttamente al concetto di *sobornost'*, altrettanto pervasivo. Il termine, coniato da Chomjakov e da lui inteso come unità organica dell'umanità vivificata dalla Grazia, sta a significare l'unione senza separazione della chiesa sulla terra e della Chiesa invisibile dei Cieli, che ha alla sua base proprio la Grazia di Cristo. Secondo Esaulov la persistente percezione dell'imperfezione della realtà attuale rispetto a quella ideale, ha proiettato gli autori russi verso le questioni eterne, allontanandoli dall'interesse per la quotidianità, pur non escludendo questo una totale accettazione del mondo che cade sotto i nostri sensi, creato da Dio, davanti al quale non ci sono differenze, tutti sono ugualmente peccatori e per questo tutti sono allo stesso tempo degni di pietà<sup>184</sup>. Nella letteratura russa la *sobornost'* è sempre collegata col Cristocentrismo, cioè essa si realizza letterariamente attraverso l'orientamento, più o meno esplicito, verso il Nuovo Testamento degli autori di impostazione ortodossa, e si basa sulla figura di Cristo, come costante pietra di paragone<sup>185</sup>. Altrettanto stimolante è lo studio dell'influenza della liturgia pasquale ortodossa e degli episodi, come quello di Lazzaro, connessi all'idea di resurrezione, nella struttura delle opere letterarie, che Esaulov suggerisce, per quanto concerne Dostoevskij, nell'interpretazione della traiettoria esistenziale di Raskol'nikov in relazione a *Delitto e castigo*<sup>186</sup>. Sarebbe interessante proseguire sulla via di questo tipo di ricerca simbolica e magari riuscire a guadagnare qualche nuovo spunto interpretativo applicando l'approccio di questo lavoro di tesi all'analisi di altre opere di Dostoevskij, mettendole quindi allo specchio e vedendo se, attraverso l'effetto di straniamento, si riuscirà far emergere qualche nuova suggestione dall'universo dostoevskiano.

---

<sup>183</sup> I. A. Esaulov, *The categories of Law and Grace in Dostoevsky's poetics*, in G. Pattinson, *cit* pp.116-131

<sup>184</sup> I. A. Esaulov, "*Sobornost'*" in *Nineteenth-Century Russian Literature* in *cit*. p. 36

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 35

<sup>186</sup> I. A. Esaulov, *Paschal'nyj arhetip v poetike Dostoevskogo*, "Problemy istoričeskoj poetiki" n. 5, 1998. Fonte: <http://cyberleninka.ru/article/n/pashalnyj-arhetip-v-poetike-dostoevskogo> - ultimo accesso 12/1/2017.

## Bibliografia

Tutte le citazioni di F. M. Dostoevskij sono tratte da: F. M. Dostoevskij (1988- 1996), *Sobranie sočinenij v 15-i tomach*, S-Peterburg: Nauka.

AA.VV. (2006). *La Bibbia concordata*. (S. B. Ravenna, A cura di) Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

AA.VV. (2000). *Maria, Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*. (C. d. Bose, A cura di) Milano: I Meridiani, Mondadori.

Abbagnano, N. (2013). *Dizionario di Filosofia*. Torino: Utet.

Šestov, L. (2004). *La filosofia della tragedia, Dostoevskij e Nietzsche*. Lungro di Cosenza: Marco Editore.

Šestov, L. (1991). *Sulla bilancia di Giobbe - Peregrinazioni attraverso le anime*. Milano: Adelphi.

Antonov, D. I. (2013). Padšie angely vs čerti narodnoj demonologii. "*Demonologija kak semiotičeskaja sistema*" (2), 9-32.

Špidlík, T. (1995). "*Lezioni sulla Divinumanità*". Roma: Lipa.

Špidlík, T. (1977). *I grandi mistici russi*. Roma: Città Nuova Editrice.

Špidlík, T. (1995). *La spiritualità dell'oriente cristiano*. Cinisello Balsamo, MI: Edizioni San Paolo.

Børtnes, J., & Lunde, I. (1997). *Cultural discontinuity and reconstruction - the Byzanto-Slav heritage and the creation of a Russian national literature*. Oslo: Solum Forlag a/s.

Bachtin, M. (2002). *Dostoevskij - Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.

Bachtin, M. (1997). *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.

Bachtin, M. (1979). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare - Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Torino: Einaudi.

Bazzarelli, E. (2006). Introduzione. In M. J. Lermontov, *Il Demone* (p. 9-28). Milano: Bur.

Berdjaev, N. (2002). *La concezione di Dostoevskij*. Torino: Einaudi.

Berdjaev, N. (1992). *L'idea russa - I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*. Milano: Mursia.

Berdjaev, N. (1914). Stavrogin. "*Russkaja Mysl*" , 80-89.

Cantoni, R. (1975). *Crisi dell'uomo, il pensiero di Dostoevskij*. Milano: Il Saggiatore.

Citati, P. (2013). *Il male Assoluto*. Milano: Adelphi.

Confino, M. (2014). *Il catechismo del rivoluzionario*. Milano: Adelphi.

- Crosignani, C. (2012-2013). *Questioni di demonologia - Valore e uso dei termini daimon e daimonion nel pensiero*. Salerno: Tesi di dottorato - Università di Salerno.
- D'Arco, S. A. (1980). *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*. Torino: Einaudi.
- Davidson, P. (2000). *Russian Literature and its demons*. New York - Oxford: Berghahn Books.
- Davidson, P. (2000). *Russian Literature and its demons*. New York - Oxford: Berghahn Books.
- Esaulov, I. A. (2004). *Paschal'nost' russkoj slovesnosti*. Moskva: Krug.
- Esaulov, I. A. (1998). Paschal'nyj archetip v poetike Dostoevskogo. 350-362.
- Esiodo. (1977). *Opere e giorni*. Torino: Utet.
- Evdokimov, P. (1995). *Dostoevskij e il problema del male*. Roma: Città Nuova Editrice.
- Evdokimov, P. (1965). *L'Ortodossia*. Bologna: Il Mulino.
- Florenskij, P. (1977). *Le porte regali - Saggio sull'icona*. Milano: Adelphi.
- Forster, W. (1992). δαίμων, δαιμόνιον. In G. F. G. Kittel, *Grande lessico del nuovo testamento* (Vol. II, p. 741-790). Brescia: Paideia.
- Gibian, G. (1956, Jul-Sep). Dostoevskij's use of Russian Folklore. *The Journal of American Folklore*, 239-253.
- Girard, R. (2005). *Dostoevskij - Dal doppio all'unità*. Milano: SE.
- Girard, R. (2011). *Il capro espiatorio*. Milano: Adelphi.
- Girard, R. (2011). *La violenza e il sacro*. Milano: Adelphi.
- Givone, S. (1994). *Dostoevskij e la filosofia*. Bari: Laterza.
- Gorobinskaja, E. A., & Nemčenko, L. M. (1996). *Simuljacija iurodstva*. Ekaterinburg: Russkaja literatura XX veka.
- Graciotti, S., & Strada, V. (1991). *Dostoevskij e la crisi dell'uomo*. Firenze: Vallecchi Editore.
- Gurova, E. P. (2014). Jurodivye v romanax F. M. Dostoevskogo. "Vestnik Permogo Universiteta", Perm, 136-145.
- Ivanits, L. J. (1978). Dostoevskij's Mar'ja Lebjadkina. *The Slavic and East European Journal*, 22 (2), 127-140.
- Ivanov, S. A. (2006). *Holy fools in Byzantium and beyond*. Oxford: Oxford University Press.
- Ivanov, V. (1994). *Dostevskij, Tragedia, Mito e Mistica*. Milano: Il Mulino.
- Ivanov, V. (1979) *Legion i sobornost'*, in *Sobranie Sočinenij v 4 tomach*, T. 3. Stat'i, 253-261.
- Kantor, V. K. (2015). *Dostoevskij, Nietzsche e la crisi del cristianesimo in Europa*. Venezia - Mestre: Amos Edizioni.

- Kantor, V. K. (2011). Ispoved' i teodiceja v tvorčestve Dostoevkogo (recepčija Avrelĳa Avgustina). *Voprosy filosofii* (4), 96-103.
- Kašurnikov, N. A. (2009). Ob archetipe careviča v romane "Besy". *"Dostoevskij i mirovaja kul'tura"* (26), 63-67.
- Leatherbarrow, W. J. (1982). *Apocalyptic imagery in "The Idiot" and "The devils"*. Tratto il giorno 19, 2017 da <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/03/043.shtml>
- Lotman, J. M. (2006). *Tesi per una semiotica delle culture*. Roma: Meltemi Editore.
- Lutero. (1527). *In genesis declamationes*.
- Meletinskij, E. M. (1990). *Mifologičeskij slovar'*. Moskva: Sovetskaja Enciklopedija.
- Nietzsche, F. (1979). *"Opere di Friedrich Nietzsche" - Al di là del bene e del male, Genealogia della morale* (Vol. IV tomo II). (F. Masini, A cura di) Milano: Adelphi.
- Pareyson, L. (1993). *Dostoevskij - Filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*. Torino: Einaudi.
- Pattinson, G. (2001). *Dostoevskij and the christian tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Platone. (2000). *Apologia di Socrate e Critone*. (M. Sassi, Trad.) Milano: Fabbri Editori.
- Platone. (1998). *Fedro*. Bari: Laterza.
- Platone. (2000). *Simposio*. (M. M. Sassi, Trad.) Milano: Fabbri Editori.
- Portinaro, P. P. (2002). *I concetti del male*. Torino: Einaudi.
- Praz, M. (1930). *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
- Puškin, A. S. (2002). *Poesie*. (E. Bazzarelli, A cura di) Milano: Bur.
- Puškin, A. S. (1937-1959). *Polnoe sobranie sočinenij v 16 tomach*, M., L. : Isd-vo AN SSSR.
- Putney, C. (1999). *Russian devils and diabolic conditionality in Nikolaj Gogol's "Evening on a farm near Dikanka"*. New York: Peter Lang Publishing.
- Sinjavskij, A. (1993). *Ivan lo scemo - Paganesimo, magia e religione del popolo russo*. Napoli: Guida Editori.
- Solov'ëv, V. (1981). *Dostoevskij*. Milano: La Casa di Matriona.
- Starobinski, J. (1978). *Tre Furori*. Milano: Garzanti.
- Steiner, G. (2010). *Tolstoj e Dostoevskij*. Milano: Garzanti.
- VV., A. (1991). *Il dramma della libertà - Saggi su Dostoevskij*. Milano: La Casa di Matriona.

## Sitografia

W. J. Leatherbarrow, *Apocalyptic imagery in "The Idiot" and in "Devils"*. //

Fonte: <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/03/043.shtml> - ultimo accesso 22/12/2016

I. A. Esaulov, *Paschal'nyj arhetip v poetike Dostoevskogo*, "Problemy istoričeskoj poetiki" n. 5, 1998, pp. 350-362. // Fonte: <http://cyberleninka.ru/article/n/pashalnyy-arhetip-v-poetike-dostoevskogo> - ultimo accesso 12/1/2017

F. Nicše, *K genealogii morali. Polemičeskoe sočinenie*, "Rassmotrenii tret'w, čto označajut asketičeskie idealy?" 1887. //

Fonte: <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/genealogia/?curPos=2> - ultimo accesso: 14/2/2017.

### **Sitografia immagini**

L'entrata di Cristo a Bruxelles nel 1889, olio su tela, Getty Museum, Los Angeles, 1888, (253x431). // Fonte: <http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2013/02/Jamesn-Ensor-Lentrata-di-Cristo-a-Bruxelles-1888-89.jpg> - ultimo accesso: 20/2/2017.

Dobužinskij, *Il Diavolo*, 1907, pubblicato sulla rivista *Zolotoe Runo* // Fonte: <http://www.fairyroom.ru/wp-content/uploads/2013/12/ld952.jpg> - ultimo accesso: 20/2/2017.