



ALESSANDRA ELISA VISINONI

UNA LETTURA DEL PERSONAGGIO DI NIKOLAJ STAVROGIN IN RELAZIONE AL CONCETTO DI PERFORMATIVITÀ

Nikolaj Stavrogin rappresenta il personaggio-chiave del romanzo composto da F.M. Dostoevskij al fine d'indagare sulle radici del Male assoluto e del terrorismo¹. Questa figura, a mio avviso, incarna le dinamiche performative, certamente in qualità di creazione del linguaggio letterario ma, soprattutto, in qualità di creatore. In *Demoni*, infatti, l'evolversi degli eventi svela la sua natura di Demiurgo demoniaco: egli ha plasmato nelle menti dei suoi ammiratori una realtà a sua immagine, ma non completa somiglianza, lasciandola poi degenerare per puro disinteresse. Tale disinteresse mi permette, inoltre, di considerare il Nikolaj Vsevolodovič della seconda metà del romanzo la negazione del concetto di performatività nella sua intenzione di 'agire qualcosa'.

In primo luogo, consideriamo la performatività come processo di fluttuazione identitaria. Nel corso del romanzo risulta impossibile definire con certezza i tratti del suo carattere: la sua personalità viene descritta da vari punti di vista, spesso non concordanti. Possiamo affermare che questa figura enigmatica venga alla luce attraverso il pettegolezzo, in occasione del suo primo ritorno nella cittadina di provincia:

Cominciarono a giungere a Varvara Petrovna voci abbastanza strane, si raccontava soltanto di una sua selvaggia sfrenatezza, aggiungevano inoltre che [...] offendeva per il piacere di offendere.²

1 Ricordo brevemente la trama: Pëtr Verchovenskij, guidato ideologicamente dal 'demoniaco' Stavrogin, è a capo di un'organizzazione nichilista e lega i suoi seguaci con una serie di delitti. L'ultima vittima è Šatov, un ex-seguace convertitosi alla fede ortodossa; per coprire il delitto Pëtr obbliga un altro congiurato, Kirillov, a scrivere una lettera di autodenuncia, prima di suicidarsi. Seguono altri delitti, apparentemente immotivati, e solo il suicidio di Stavrogin, che s'impicca nella soffitta del suo appartamento, sembra porre fine all'azione di questi 'demoni'.

2 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, Einaudi, Torino, 2004, p.38. Cfr. «Но очень скоро начали доходить к Варваре Петровне довольно странные слухи: молодой человек как-то безумно и вдруг закутил. Не то чтоб он играл или очень пил; рассказывали только о какой-то дикой разнузданности, о задавленных рысаками людях, о зверском поступке с одною дамой хорошего общества, с которою он был в связи, а потом оскорбил ее публично. Что-то даже слишком уж откровенно грязное было в этом деле», Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15-ти томах, Том 7, Л.: Наука, 1990, С. 40 (F.M.Dostoevskij, *Sobranie sočinenij v 15-ti tomach*. Tom 7. Nauka, Leningrad,



Dostoevskij lascia che siano bisbigli inquietanti a tracciarne i primi contorni, a evocarne la presenza ancora prima che Nikolaj entri ‘fisicamente’ in scena a partire dal secondo capitolo³. A questi aneddoti vanno sommate le fantasticherie della madre Varvara Petrovna e del primo istitutore di «Nicolas», Stepan Trofimovič, i quali, increduli di fronte a tali maldicenze si confortano dipingendoselo come lo scapestrato, ma, infine, redento, Principe Harry shakespeariano. Neanche il suo arrivo disperde l’aura di mistero che lo circonda, anzi, le chiacchiere continuano, mosse da invidia o da sfrenata ammirazione. Persino la descrizione offerta dal narratore, Anton Lavrentevič, rafforza la sensazione che non ci si trovi di fronte a un essere umano qualsiasi, tanto da far dubitare addirittura che si tratti di un essere umano:

M’impressionò pure il suo viso: i suoi capelli erano anche troppo neri, i suoi occhi luminosi anche troppo tranquilli e limpidi, il colorito del viso anche troppo vivo e puro, i denti come perle, le labbra come coralli; sembrava un quadro ma allo stesso tempo si sarebbe detto anche repulsivo. Dicevano che sembrava una maschera; del resto dicevano molte cose, fra l’altro anche della sua straordinaria forza fisica.⁴

Dobbiamo concludere che, per chi lo vede, Stavrogin non è reale, almeno, non più del principe Harry, di Amleto o di Pečorin, versione russa dell’eroe byroniano? In effetti, anche dopo aver fatto il suo ingresso in società, Stavrogin sembra esistere solo attraverso la voce altrui, vivendo i primi mesi di permanenza nella cittadina «in modo, fiacco, quieto abbastanza grigio», quasi tenga a smentire la propria fama leggendaria. Ma, «all’improvviso» (come in ogni opera di Dostoevskij), Nikolaj Vsevolodovič smette di essere creazione del linguaggio altrui e comincia ad agire per

1990, p. 40).

3 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p.39 e segg. Cfr. «Степан Трофимович уверял ее, что это только первые, буйные порывы слишком богатой организации, что море уляжется и что всё это похоже на юность принца Гарри, кутившего с Фальстафом, Пойнсом и мистрис Квикли, описанную у Шекспира. Варвара Петровна на этот раз не крикнула: “вздор, вздор!” как повадилась в последнее время покрикивать очень часто на Степана Трофимовича, а напротив очень прислушалась, велела растолковать себе подробнее, сама взяла Шекспира и с чрезвычайным вниманием прочла бессмертную хронику. Но хроника ее не успокоила, да и сходства она не так много нашла», Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15-ти томах, cit., pp. 40-41.

4 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p.40. Cfr. «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 ярк 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», Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в 15-ти томах, cit., p. 42.



conto suo, sconvolgendo ogni norma del comune buon senso con «due o tre inconcepibili villanie, del tutto inaudite e assolutamente mostruose, del tutto puerili e monellesche»⁵. Tra queste spicca l'episodio del naso di Gaganov, a mio parere, uno tra i più bizzarri esempi di atto perlocutivo⁶ mai concepiti:

Uno degli anziani più rispettabili del nostro circolo, Pëtr Pavlovič Gaganov, uomo maturo e anzi benemerito, aveva preso l'innocente abitudine di aggiungere con foga ad ogni parola: «No, me non mi menano per il naso!» E sia pure! Ma una volta al circolo, quando egli, per un qualche forte motivo, pronunciò questo aforisma davanti a un gruppo di frequentatori del circolo[...] Nikolaj Vsevolodovič che stava in disparte, da solo, [...] si avvicinò tutt'a un tratto a Pëtr Pavlovič, lo afferrò improvvisamente, ma con forza per il naso con due dita e riuscì a trascinarselo dietro nella sala per due o tre passi⁷.

I cittadini terrorizzati ormai si aspettano da lui qualsiasi pazzia, pur ritenendolo indiscutibilmente sano. È come se fossero intimamente convinti che il «signor Stavrogin» stia recitando la parte della mina vagante, non diversamente dai tanti ruoli che essi stessi interpretano. La critica letteraria, infatti, ha ormai da tempo convenuto sulle caratteristiche teatrali del romanzo dostoevskiano, già a partire dal filosofo e

5 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p.41. Cfr. «Наш принц вдруг, ни с того, ни с сего, сделал две-три невозможные дерзости разным лицам, то-есть главное именно в том состояло, что дерзости эти совсем неслыханные, совершенно ни на что не похожие, совсем не такие, какие в обыкновенном употреблении, совсем дрянные и мальчишнические, и чорт знает для чего, совершенно без всякого повода», Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 15-ти томах, cit., p. 44.

6 Austin distingue tre possibili e distinti aspetti di un atto linguistico, entro i quali classifica gli enunciati inizialmente descritti come constativi e performativi: 1) Atto locativo: atto *con cui si dice qualcosa dotato di significato* (ad esempio, «quella porta è aperta»), può essere studiato dal punto di vista fonetico, lessicale o grammaticale; 2) Atto allocutivo: atto effettuato *col dire qualcosa*: esso, oltre a informare, constatando una data realtà (ad esempio, il fatto che quella porta sia effettivamente aperta), può contenere un'esclamazione, una preghiera o un suggerimento (ad esempio, l'invito a chiudere quella porta aperta). L'atto illocutivo ha quindi una forza collegata alla reale intenzione di chi compie quell'atto linguistico; 3) Atto perlocutivo: atto compiuto *per il fatto di dire qualcosa*: quello per cui si raccoglie il suggerimento (o comando, invito, ecc.) implicito in quell'atto 'illocutorio' e si esegue ciò che viene suggerito (si chiude, cioè, la porta). Mette in evidenza l'interattività costitutiva del linguaggio, cioè gli effetti sugli interlocutori che l'atto linguistico determina.

7 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p.42. Cfr. «Один из почтеннейших старшин нашего клуба, Петр Павлович Гаганов, человек пожилой и даже заслуженный, взял невинную привычку ко всякому слову с азартом приговаривать: "Нет-с меня не проведут за нос!" Оно и пусть бы. Но однажды в клубе, когда он, по какому-то горячему поводу, проговорил этот афоризм собравшейся около него кучке клубных посетителей (и всё людей не последних), Николай Всеволодович, стоявший в стороне один и к которому никто и не обращался, вдруг подошел к Петру Павловичу, неожиданно, но крепко ухватил его за нос двумя пальцами и успел протянуть за собою по зале два-три шага», Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 15-ти томах, cit., p. 44.



saggista Vjačeslav Ivanovič Ivanov che addirittura attribuisce a Dostoevskij la paternità di un nuovo genere letterario, il ‘romanzo-tragedia’⁸. In linea con questi principi, Lena Szilard sottolinea come, tra le opere maggiori, *I demoni* sia, forse, la più teatrale perché il concetto-chiave che guida le azioni dei personaggi è proprio «recitare una parte» (*igrat’ rol’*) ribadito da termini ricorrenti nel romanzo come ruolo (*rol’*), maschera (*maska*), scena (*scena*)⁹. Numerosi sono anche i paragoni voluti con il teatro come genere: ricorrenti sono le allusioni ai vari generi teatrali dal *burlesque* all’opera, dalla farsa alla tragedia¹⁰. L’episodio del naso di Gaganov, ad esempio, rappresenta, secondo Szilard, la parodia del metateatro così come l’abbiamo conosciuto grazie all’ *Amleto* di Shakespeare¹¹.

Stavrogin, abbiamo visto, sembra una maschera; lo *jurodivyj* (‘Folle in Cristo’) Tichon, il sant’uomo a cui il protagonista si rivolge per una compiaciuta confessione dei propri peccati, è talmente eccentrico da sembrare un buffone; Mar’ja Lebjadkina, la demente zoppa, con cui Nikolaj si è sposato, non sa bene neanche lui perché, usa imbellettarsi pesantemente come un’attrice teatrale¹². Ancora: Stepan Trofimovič non vuole arrendersi al lato oscuro di Nicolas e insiste col dire che il suo pupillo sta solo recitando; Pëtr Stepanovič, a detta della candida Mar’ja, è *un pessimo attore, peggiore dello stesso Lebjadkin*, il fratello ubriacone che la tiene con sé per mettere le mani addosso a lei ma, soprattutto, sul vitalizio che le passa mensilmente Stavrogin. Più in generale, tutti i personaggi coinvolti in questa grande ‘mascherata’

8 Cfr. V.I. IVANOV, *Dostoevskij. Tragedija–mif–mistika*. in ID, *Sobranie sočinenji*, Foyer Oriental Chretien, Bruxelles, 1987, pp. 483–588.

9 Proprio in virtù della sua teatralità intrinseca, il romanzo è stato oggetto di numerose messe in scena fin dal 1913, anno del discusso allestimento moscovita da parte del *Teatro d’Arte*. Il Novecento, infatti, è costellato di memorabili confronti tra *I demoni* e il teatro su scala internazionale. Tra questi ricordiamo: negli anni Cinquanta la versione dell’italiano Diego Fabbri (1957) e quella di Albert Camus (1959); negli anni Settanta l’allestimento di Warminski a Varsavia (1971), contemporaneo alla versione onirica proposta da Wajda, ove una scenografia realistica è sostituita da uno spazio vuoto e delimitato solo da un cielo plumbeo. Risale agli anni Novanta il clamoroso successo pietroburghese de *I demoni* di L.A.Dodin, in replica al teatro *Malyj* fino al 2006. E, da ultimo, non potremmo dimenticare la recentissima messa in scena-fiume di Peter Stein, arrivata anche in Italia a maggio del 2010.

10 L. SZILARD, *Svoeobrazie motivnoj struktury Besov*, in «Dostoevsky Studies. Journal of the International Dostoevsky Society», Klagenfurt, Austria, vol. 4, 1983, p.143.

11 Ivi, p.142.

12 Ivi, p.143.



si scambiano sorrisi affettati, fanno battute ad effetto, di proposito assumono atteggiamenti sofisticati, si siedono come in posa per un quadro, si preparano accuratamente davanti allo specchio.¹³

Non vi è nulla di spontaneo nel loro comportamento. Al contrario, Szilard, sottolinea come la vita mondana in cui sono proiettati tutti i personaggi rappresenti una sorta di ‘fiera della vanità’ nel corso della quale i luoghi d’incontro si trasformano in vere e proprie arene, come nell’episodio ambientato sul sagrato della chiesa tra Varvara Petrovna e la sua diretta concorrente Julja Michajlovna, moglie del governatore¹⁴. In tali occasioni, emergono tratti fin ad allora inediti dei personaggi e risulta difficile distinguere tra turba psicologica e provocazione¹⁵. Nikolaj Vsevolodovič, dunque, non costituirebbe l’eccezione bensì la regola. È lui il ‘sole’ nero attorno a cui gravitano le vite degli abitanti della cittadina. Quella del sole è una metafora che ha riscosso grande successo tra gli studiosi da Sergej Bulgakov a Berdjaev e a Engel’gardt: nei fatti, la natura di Stavrogin influenza l’ambiente circostante in modo irrefrenabile ma non evidente, come non si fa caso alla luce del sole che permette la crescita delle piante. Questo aspetto emerge in modo significativo nel rapporto con suoi seguaci e con le donne, tutti irrimediabilmente invischiati in un rapporto di amore/odio che ha come unico esito possibile l’annientamento.

Come nota M. Bachtin¹⁶, Šatov, Kirillov, Pëtr Verchovenskij lo seguono come un maestro, perché ognuno di loro ha assorbito avidamente una delle sue idee filosofiche, prendendo la sua voce «per una voce sicura e integra». Questi ideofori non sono altro che una *creazione* della sua parola, emanazioni di scarto del suo travagliato dialogo interiore. Da creazione del linguaggio altrui Stavrogin diventa a sua volta creatore, forgia simulacri in grado di riprodurre, però, solo aspetti parziali e transitori del suo essere. Quando Stavrogin riascolta da ciascuno di essi le proprie parole, pronunciate con ferma convinzione, non può fare a meno di deridere e smantellare sistematicamente concetti come il ‘Dio-popolo’, ovvero l’idea del popolo russo come incarnazione collettiva del Messia cristiano (Šatov); l’‘Uomo-dio’, utopia di un’Umanità finalmente libera dalla superstizione religiosa grazie all’estremo sacrificio di un uomo solo, Kirillov; infine, la bramosia nichilista di Pëtr

13 Ivi, p.145.

14 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., pp.144 -146.

15 L. SZILARD, *Svoeobrazie motivnoj struktury Besov*, cit., p.148.

16 M.M. BACHTIN., *Dostoevskij: poetica e stilistica*, trad. di G. Garritano, Einaudi, Torino, 1968, p.343.



Verhovenskij che intende creare una nuova società dopo aver letteralmente spazzato via quella vecchia. Costoro gli si rivolgono come i discepoli al maestro, in realtà, Nikolaj Vsevolodovič li ha semplicemente resi testimoni dei propri dissidi ideologici. Lo stesso avviene durante il colloquio con lo *starec* Tichon al quale Stavrogin ha indirizzato un compiaciuto resoconto delle proprie scandalose nefandezze. M. Bachtin evidenzia come il tono impersonale e arrogante del giovane tradisca il suo disappunto nel doversi rivolgere ad un interlocutore di cui non può fare a meno, ma che al tempo stesso odia e il cui giudizio non accetta¹⁷.

Tichon, abituato a leggere nel cuore degli uomini, osserva:

Sembra che vogliate farvi apposta più volgare di quello che desidererebbe il vostro cuore [...]. Giacché non vi vergognate di confessare il delitto, perché vi vergognate del pentimento?¹⁸

Davanti allo *starec* si trovano due uomini, due Stavrogin, che faticano ad emergere l'uno sull'altro, a tratti si fondono in uno solo¹⁹: la replica di Nikolaj è costruita come una funzione intermittente di due voci. Sprezzante dichiara:

[...] siete assolutamente convinto che io sia venuto a rivelarvi un segreto 'terribile' e lo attendete con tutta la curiosità monacale di cui siete capace. Ebbene sappiate che non vi rivelerò nulla, nessun segreto, perché posso benissimo fare a meno di voi[...].²⁰

Ma poco dopo invoca timidamente il perdono, abbassando lo sguardo: «Se voi mi perdonaste, mi sentirei molto sollevato»²¹. Il processo di fluttuazione identitaria è, quindi, inarrestabile. L'essenza di Stavrogin sfugge persino a se stessa. Risulta così più agevole anche per gli studiosi cercare di inquadrarlo attraverso il paragone con

17 Ivi, p.321.

18 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p.415. Cfr. «Вы как будто нарочно грубее хотите представить себя, чем бы желало сердце ваше...— осмеливался все более и более Тихон. Очевидно, «документ» произвел на него сильное впечатление», Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 15-ти томах, cit., p. 657.

19 M.M. ВАХТИН., *Dostoevskij: poetica e stilistica*, cit., pp.346-349.

20 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., pp.411-412. Cfr. «вы совершенно убеждены, что я пришел вам открыть одну «страшную» тайну и ждете ее со всем келейным любопытством, к которому вы способны? Ну, так знайте, что я вам ничего не открою, никакой тайны, потому что в вас совсем не нуждаюсь», Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 15-ти томах, cit., p. 44.

21 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., pp.411-412. Cfr. «— Легче,— ответил Ставрогин вполголоса, опуская глаза. Если бы вы меня простили, мне было бы гораздо легче,— прибавил он неожиданно и полупшепотом», Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 15-ти томах, cit., p. 659.



personaggi letterari: Ivanov, Gessen, Močulskij, Splenger concordano nel definirlo il ‘Faust’ russo²². Stavrogin stesso cita Byron, Lermontov, Griboedov.

Dostoevskij è il primo ad essere in difficoltà: nei suoi *Taccuini* preparatori si riferisce a questo personaggio come al ‘Principe’, e solo all’ultimo riesce a battezzarlo con un nome concreto, sebbene non si possa certo considerarlo un prototipo, un eroe monolitico. Al contrario, Nikolaj Vsevolodovič è un vero e proprio «attore nella vita», così lo definisce Sergej Bulgakov²³: «medianico», poiché in grado di incarnare qualsiasi volto, e «provocatore», perché trasferendo questa capacità nella vita distrugge il confine rispetto all’illusione.

Tuttavia, è chiaro, non si tratta di un semplice vezzo istrionico. Dostoevskij ci ha abituati a ben altro. Se il paragone con il principe Harry di Stepan Trofimovič o con Amleto di Varvara Petrovna, piuttosto che Pečorin del narratore, possono essere quasi considerati citazioni letterarie, la sua designazione come *Ivan-Carevič* da parte di Pëtr Verchovenskij ha dei risvolti più profondi e inquietanti dal punto di vista ideologico. *Ivan-Carevič* è il classico protagonista della fiaba russa: il Principe, ovviamente, destinato a salvare la ‘Madre Terra Russa’ dal peccato e dalla corruzione. In alcune versioni delle fiabe ricopre, però, il ruolo dell’antagonista: ancora una volta l’autore sembra voler ribadire l’ambiguità del suo personaggio.

Ad ogni modo, in un’ epoca di profondo disorientamento morale e politico come quella degli anni ’60 del XIX secolo, la gente sarebbe ben disposta a seguire ciecamente un idolo che prometta di essere una guida ferma e sicura, il cosiddetto ‘faro nella notte’. Pëtr Verchovenskij si serve delle qualità fuori dal comune di Stavrogin per attivare la sua ‘macchina mitologica’²⁴, come Furio Jesi definirebbe questo progetto di affermazione di un’anarchia assoluta e fine a se stessa. Una manipolazione del mito talmente radicale al punto di far assumere un significato opposto all’originario. Stavrogin, infatti, assume le sembianze del Salvatore quando, in realtà, l’obiettivo non è la salvezza ma la distruzione. Viene così a ricoprire non più solo il ruolo di Principe ma anche quello di Impostore, evidenzia Uspenskij²⁵. La

22 Cfr. V.I. IVANOV, *Dostoevskij. Tragedija–mif–mistika*, cit., p.441; S.I. GESSEN, *Tragedija zla. Filosofskij smys’l obraza Stavrogina*, in ID., *Sobranie sočinenij*, Rosspen, Moskva, 1999, p.691; K. MOČULSKIJ, *Dostoevskij. Žizn’ i tvorčestvo*, in ID., *Gogol. Solov’e’v. Dostoevskij*, Respublika, Moskva, 1995, p.452.

23 S.N. BULGAKOV, *Russkaja tragedija*, in ID., *Tichie dumy*. Ymca Press, Paris, 1976, p.102: «Таков Ставрогин, этот актер в жизни, личина личин, провокатор».

24 Cfr. F. JESI, *L’accusa del sangue. La macchina mitologica antisemita*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, p.17.

25 Cfr. B.A. USPENSKIJ, *Carevič-samozvanec v social’noj mifologii poreformennoj epochi* (Царевич-самозванец в социальной мифологии пореформенной эпохи) РОССИЯ / RUSSIA. Вып. 3 (11): Культурные практики в



sua doppia natura è nota solo ai congiurati, ignara ai cittadini, fatta eccezione per Mar'ja Lebjadkina. Come abbiamo accennato, Mar'ja è una povera zoppa e demente che Stavrogin ha sposato in una fase di particolare abiezione. Il suo aspetto grottesco ma sempre identico a se stesso, la sua maniera fiabesca di parlare, gli oggetti che la circondano hanno da lungo tempo persuaso i critici, a cominciare da Ivanov, che si tratti dell'allegoria della 'Madre Umida Terra' russa, ovvero colei che è in attesa di essere soccorsa dal Salvatore-Stavrogin²⁶. Sospesa tra sogno e realtà Mar'ja aspetta fiduciosa il suo *Principe di luce*, tuttavia, quando, finalmente, Nikolaj Vsevolodovič va a trovarla, non lo riconosce come tale. Al contrario, si scaglia contro di lui chiamandolo «Griška Otrep'ev», ovvero, l'impostore per eccellenza, il monaco *samozvanec* che, facendosi passare per il figlio di Ivan il Terribile, riuscì a detronizzare Boris Godunov nel 1604.

Dunque, alla luce di quanto abbiamo esposto, considerando la performatività come processo di fluttuazione identitaria, il personaggio di Stavrogin risulta essere un esempio particolarmente ricco di sfaccettature. Non a caso, afferma Berdjaev, egli è «una maschera tragica», creata per rappresentare «l'isteria metafisica dell'animo russo»²⁷. D'altra parte, performatività nella sua intenzione di 'agire qualcosa', rimanda, alla sfera del fare, del compiere un'azione: il comportamento di Stavrogin può essere letto anche come negazione di questo concetto. Abbiamo visto che Stravogin, giovane, bello, ricco, di buona famiglia, dotato di un carisma che colpisce donne e uomini, potrebbe incarnare l'ideale del capo supremo, l'*Ivan-Carevič* dei suoi tempi. Ed è così che lo vorrebbe il torbido Pëtr Verchovenskij. Nei fatti, la sua totale apatia morale fa solo sì che i seguaci, ciascuno dei quali, ribadiamo, ha fatto propria una delle sue idee, agiscano in modo distruttivo, fino ad essere essi stessi travolti dal vortice della distruzione, del Caos.

идеологической перспективе. Россия XVIII - начало XX века. М.: ОГИ, 1999, pp. 204-232.

26 Cfr. V.I. IVANOV, *Dostoevskij. Tragedija-mif-mistika*, cit., p.65.

27 Н.А. БЕРДЯЕВ, *Ставрогин*, in *Русская мысль*, 1914. Кн. V., pp. 80-85; v. anche N.A. BERDJAEV, *Stavrogin*, in *O russkich klassikach*, «Vysšaja škola», Moskva, 1993, p.46: «В романе среди всеобщего беснования является лишь эта мертвая маска, жуткая и загадочная. Ставрогина уже нет в "Бесах", и в "Бесах" никого и ничего нет, кроме самого Ставрогина. В этом смысл символической трагедии "Бесов". В "Бесах" есть двойной смысл и двойное содержание. С одной стороны, это роман с реалистической фабулой, с разнообразными действующими лицами, с объективным содержанием русской жизни»; «Трагедия "Бесов" есть трагедия одержания, беснования. В ней раскрывает Достоевский метафизическую истерию русского духа».



Egli incarna il volto nascosto del Male, quello passivo, «tiepido»²⁸, per usare le parole dell'illuminato Tichon. Il nome del suo peccato è «Accidia», tiene a precisare Losskij²⁹. Stavrogin vive, respira, continua ad affascinare, eppure dentro è già morto, non è altro che «una figura inanimata di cera», un guscio vuoto: il pallore e l'insonnia, che lo caratterizzano alla sua seconda venuta in città, sono sintomo di un'insondabile inerzia spirituale³⁰. In questa ottica, ci sembra interessante applicare alla lettura del personaggio le riflessioni sulla metafisica e il suo rapporto con la poesia tragica di Martin Heidegger³¹, basate principalmente sul primo stasimo di *Antigone*³². Questi versi sono, generalmente, interpretati come un inno alle capacità dell'uomo ma ci si accorge presto del tono ambiguo di tali esclamazioni, a cominciare dalla stessa scelta degli aggettivi usati per descrivere il «prodigio più prodigioso».

Deinòn è quella che i latini definirebbero una *vox media*: pertanto, si può tradurre validamente sia 'meraviglioso' sia 'terribile'. Su questa ambivalenza è costruito l'intero intervento del coro. Le parole di quest'ultimo suggeriscono che il tragediografo greco attribuisca all'essere umano una certa responsabilità sulle proprie azioni, infatti: «ora al bene ora al male s'incammina». In questo senso, Sofocle sembra anticipare quella parte della poetica di Dostoevskij che potremmo definire il 'cammino dell'uomo dostoevskiano'. Com'è noto, secondo lo scrittore pietroburghese, l'unica via di uscita dalle vessazioni a cui è sottoposto l'animo umano è la Libertà morale, tuttavia il dubbio resta un fastidioso compagno di viaggio di cui è impossibile sbarazzarsi definitivamente. Tale complessità risiede nel fatto che il soggetto che si pone come risolutore, l'uomo, sia esso stesso ambiguo, come emerge dalle parole del coro sofocleo e dal ritratto del tipico personaggio dostoevskiano.

28 F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., p.403. Cfr. «— Вас поразило, что Агнец любит лучше холодного, чем только лишь теплого, — сказал он, — вы не хотите быть *только* теплым. Предчувствую, что вас борет намерение чрезвычайное, может быть ужасное. Если так, то, умоляю, не мучьте себя и скажите всё, с чем пришли». Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в 15-ти томах, cit., p. 641.

29 N.O. LOSSKIJ, *Dostoevskij i ego christianskoe miroponimanie*, in ID., *Bog i mirovoe zlo*, Respublika, Moskva, p.145.

30 Cfr. F. M. DOSTOEVSKIJ, *I demoni*, cit., pp. 301-303.

31 M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, nuova edizione italiana a cura di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi, con le glosse a margine dell'autore, Longanesi, Milano, 2006.

32 SOFOCLE, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, introd., trad. e note di F.Ferrari., Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 2000, pp.85-87.



Ma anche dalle considerazioni heideggeriane: il ruolo dell'uomo è, fondamentalmente, quello di custode della 'differenza ontologica', ovvero la distinzione fra l'indole Essere e l'indole ente. L'Essere si configura come l'orizzonte entro il quale gli enti si manifestano, ovvero il 'processo' di manifestazione degli enti, il 'divenire'. L'uomo, rispetto alle altre forme di vita, ha la capacità di comprendere che l'esistenza è sottoposta al divenire, che essa può svilupparsi entro le possibilità della libera scelta³³: sperimenta il senso più autentico dell'essere e ne mostra il vero significato. Egli si trova a dover scegliere (il pensiero corre inevitabilmente ai 'bivi esistenziali' dostoevskiani), tra due tipi opposti di esistenza: quella 'autentica', ovvero, l'accettazione il proprio carattere diveniente, comprendente anche la possibilità della nullificazione (morte); e quella 'in-autentica', la rinuncia al divenire, il restare ente fra gli enti, che si traduce concretamente nell'accettazione distratta di un'esistenza già vissuta da altri³⁴.

Abbracciare l'esistenza autentica significa 'pro-curare' (procacciarsi, trovare, organizzare), 'prendersi cura' (*Besorgen*) delle cose del mondo e 'aver cura' degli altri, che condividono con noi la medesima condizione di Esserci³⁵, avendo piena consapevolezza della nostra finitezza: è 'vivere per la morte'. Antigone ne è l'incarnazione più alta e pura, poiché solo l'angoscia derivante dalla consapevolezza che con la morte tutto si annulla dona significato alle nostre scelte, alla vita stessa.

Le parole della Lebjadkina, invece, rivelano in Nikolaj Vsevolodovič un'attitudine completamente diversa, di cui neanche egli stesso, è pienamente consapevole. La sposa segreta, custode del sapere atavico che le deriva dall'essere incarnazione della 'Madre Umida Terra', quindi della 'Verità'³⁶, è la sola in grado di

33 Ma questo non ha nulla a che vedere con il grado di manifestazione dell'Essere, perché non si tratta di una 'realtà trascendente' (surrogato di Dio) creatrice di un universo gerarchicamente strutturato. L'Essere è unicamente la dimensione originaria dell'ente (e l'uomo stesso è, primariamente, un ente), ovvero il suo stesso intatto dono di concretezza.

34 Heidegger definisce *Geworfenheit* 'deiezione', 'gettatezza'.

35 Cfr. P. MONTANI, *Antigone e la filosofia: Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann, Donzelli*, Roma, 2001, p.154

36 Marja Timofeevna, già incarnazione della Madre Terra per Ivanov, nel sistema heideggeriano, sembrerebbe così diventare l'incarnazione di quel 'focolare' che non solo appare in chiusura del primo stasimo di Antigone ma è anche un fondamentale nucleo concettuale: dopo *Mat'-Zemlja* e Demetra, eccola incarnare *Hestia* (Vesta), protettrice del focolare domestico e del sapere 'familiare', originario, ancestrale. Un sapere certamente mortificato, se pensiamo alla fioca luce della candela che illumina la cucina (luogo per eccellenza del focolare domestico), dove la *Chromanožka* passa la maggior parte delle sue giornate, ma comunque vivo e presente. Stavrogin ha tradito tutto questo e perciò diventa estraneo a se stesso, alla società, all'esistenza. Cfr P. MONTANI, *Antigone e la filosofia...*, cit., p.183.



‘svelare’ il vero volto del suo principe: l’‘accidioso’ Nikolaj vive un’esistenza ‘inautentica’. In questo senso, Mar’ja rende giustizia dell’equazione heideggeriana Essere = Verità. È importante sottolineare come tale ‘svelamento’ avvenga proprio attraverso la parola, il *lògos*. Il filosofo tedesco considera la parola lo strumento più raffinato attraverso il quale la Natura (*physis*), ovvero l’Essere, si manifesta al poeta e, per voce del poeta, all’uomo.

Tuttavia, per comprendere appieno la condizione di Stavrogin dobbiamo servirci di altri due termini analizzati da Heidegger: *hypsìpolis* (‘in alto nella città’) e *àpolis* (‘fuori dalla città’). La *pòlis*, in Heidegger, non indica certamente la mera istituzione politica della città-stato quanto il «luogo autentico dell’essente»³⁷ ed è in relazione ad esso che bisogna considerare gli aggettivi.

Il ritratto di Nikolaj Vsevolodovič, da questo punto di vista, può ricordarci la figura di Edipo. Innanzitutto, come il Labdacide, Nikolaj possiede caratteristiche che lo pongono al di sopra degli altri uomini, al punto da poter ambire al ruolo di Salvatore della propria terra ma, nello stesso tempo, è distante dagli abitanti della cittadina di provincia, perché ormai collocato su di un piedistallo. In secondo luogo, queste doti sovrumane disattendono le loro promesse salvifiche generando un’incontenibile spirale di morte. Un fallimento vissuto anche dal successore di Edipo, Creonte. D’altra parte, il sovrano tebano esercita la propria potenza condannando a morte Antigone, mentre Nikolaj non pronuncia l’ordine di esecuzione né, tanto meno, partecipa fisicamente all’omicidio di Mar’ja: si limita a non opporvisi. E proprio l’indifferenza di Nikolaj Vsevolodovič, il tratto peculiare del suo carattere, a renderlo un modello esemplare di quella che, abbiamo detto, Heidegger definirebbe ‘esistenza inautentica’. Pur possedendo tutte le potenzialità (*pantopòros*) per recitare un ruolo da protagonista sulla scena del ‘divenire’, egli si rifiuta di partecipare al ‘libero gioco delle possibilità’ restando inerte. Quel suo ‘essere già morto’ non ha nulla a che vedere con la cosciente realizzazione da parte di Antigone del ‘progetto’ di ‘vivere per la morte’: al contrario, si può interpretare come l’atrofia della sua stessa essenza, la negazione dell’Essere.

37 Ivi, p.180