

DOSTOEVSKIJ NEL 1846

GUIDO CARPI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

gcarpi@unior.it

Received: June 2022; accepted: November 2022; published online: December 2022

The article analyzes the evolution of Dostoevsky's poetics in his first three works, all published in 1846. Even if they lead the young writer to a creative impasse, the two short novels *Poor folk* and *The double* and the short story *Mr. Prokharčin* are also a first milestone in the definition of characters, literary motifs and linguistic strategies that would shape the whole work of Dostoevsky.

Keywords: Dostoevsky, Russian Literature, 19th Century Novel

Una tipica *crux* per gli studiosi di Dostoevskij è il ruolo e il valore da attribuire – nella valutazione complessiva della sua opera – agli scritti precedenti all'esilio. A inizio Novecento, buona parte della critica filosofico-religiosa li considerava un'*ouverture* acerba ed epigonica "di un allievo maldestro per quanto dotato, intento a popolarizzare con zelo il gran maestro Gogol', così come glie lo aveva spiegato Belinskij", per cui "se tutto ciò scomparisse, la sua figura di artista e in particolare di pensatore non ne soffrirebbe affatto, anzi, al contrario, risulterebbe mondata dalle scorie casuali"¹ (Šestov 1903, 26; Merežkovskij 2000, 290). Le opere del 1846-1849 diventano poi uno dei campi d'indagine linguistica e stilistica da parte di Viktor Vinogradov e conoscono un processo di rivalutazione fra gli anni Venti e Trenta, tanto in patria che nell'emigrazione, nel segno di una sostanziale continuità coi capolavori del periodo maturo: Michail Bachtin, ad esempio, vede già nella prima produzione di Dostoevskij quello "stile così caratteristico di tutta la sua opera, di tutta la sua creazione, determinato dalla intensa anticipazione della parola altrui" (Bachtin 1968, 267. Cf. Bachtin 2000, 45) e, secondo Alfred Bem, "tutta la problematica di Dostoevskij è abbozzata in modo assai netto già nelle sue prime opere" (Bem 2001, 60).

A partire dagli anni Sessanta, il "primo Dostoevskij" nel suo complesso diviene oggetto costante d'interesse sia per gli studiosi sovietici – che ne valorizzano gli spunti sociali e democratici in seguito offuscati dall'elemento religioso – sia per i loro colleghi occidentali, in genere dediti alla ricerca degli embrioni di temi e procedimenti poi sviluppati nel periodo maturo; alle opere consuntive (vedi ad esempio Terras 1969; Frank 1976; Nečaeva 1979) si affiancano fondamentali studi di impianto semiotico e strutturalista dedicati a singole ope-

¹ Le traduzioni, quando non altrimenti indicato, sono mie (G.C.).

re (vedi ad esempio Bočarov 1985, 161-209; Toporov 1995, 112-192). E nondimeno, pur nella gran varietà di approcci al “primo Dostoevskij”, non è mai stato intrapreso il tentativo di tracciarne la dinamica evolutiva raggruppando le opere in *micro-cicli*: la parabola del giovane autore è per lo più tracciata come a suo tempo la descrivevano Vissarion Belinskij (per esecrarla) e Apollon Grigor’ev (per elogiarla), ossia nel segno di un progressivo ripudio dei dettami della *scuola naturale*, verso un *naturalismo sentimentale* dai contorni indistinti e dai riferimenti stilistici incerti, nel segno di un’“inquieta ricerca dell’uomo nell’uomo” (Ghidini 2017, 32). Da parte mia, sono convinto che tale *ricerca* vada ricostruita secondo una sorta di *doppia segmentazione*, ossia che essa si articoli sì nel passaggio da un’opera all’altra, ma anche in una successione di *micro-cicli* dotati di una propria poetica e di proprie direttrici stilistiche che si dispiegano secondo una ben precisa nomogenesi interna: il primo di essi è certo rappresentato dalle opere dell’anno di esordio, e solo una volta definite le caratteristiche, la logica e le risultanze di questo, anche l’apparente moto browniano delle opere del 1847-1849 potrà essere ricondotto a una sua intrinseca coerenza.

1.

Fin dalla sua opera prima *Povera Gente*, Dostoevskij si mostra abile e lucidissimo nel miscelare elementi eterogenei a tutti i livelli del testo e nel formulare un genere nuovo incrociando vie letterarie abbandonate o interrotte. Verso metà Ottocento, infatti, il genere di *Povera gente* è percepito come arcaico: riproporre il romanzo epistolare dopo Balzac, Hugo, Scott suscita un forte effetto straniante; e se il genere scelto spicca per il carattere desueto, il soggetto dell’opera appare tradizionale fino allo stereotipo: la storia di due innamorati infelici, che parte a intreccio già avviato per diramarsi e chiarificarsi a poco a poco fino alla catastrofe finale. Quanto alla scelta di un *impiegato povero* come eroe centrale, essa era divenuta rapidamente *mainstream* sull’abbrivio dato da Gogol’, grazie agli autori di quella *scuola naturale* che allo stile del *Cappotto* sommavano gli elementi di analisi sociale della coeva letteratura francese (Cejtlin 1923, 25-26; Avramec 2001, 74); ma se per ogni singolo elemento della trama di *Povera gente* si possono trovare antecedenti immediati nell’ampia cerchia di opere dedicate al mondo delle cancellerie, il loro incrocio con la cornice narrativa convenzionale della trama amorosa e con l’arcaico genere epistolare permette risultati di grande originalità.

Filtrata attraverso la coscienza degli eroi che scrivono di sé, la realtà ci appare frammentaria, decostruita in sprazzi travisati dall’interpretazione che ne danno i due narratori, e che il lettore è chiamato a *ricostruire* nei suoi effettivi nessi: in *Povera gente* “le persone non dicono le cose, ma se le lasciano sfuggire”, – nota già Viktor Šklovskij. – “Il carattere schematico della storia è superato dal fatto che essa viene data nella formulazione di una persona che ha un’idea imprecisa dei reali rapporti fra i personaggi” (Šklovskij 1957, 33). Il meschino e non più giovane Devuškin si atteggia a protettore *paterno* di Varen’ka, ma la ama di un amore impossibile, grottesco agli occhi del prossimo e per lui fatale; quanto alle sue reali condizioni economiche e abitative, esse ci appaiono tanto più disperate quanto egli tenta maldestramente di dissimularle (a poco a poco la sua *stanza ammobiliata*

risulta essere un angolo della cucina comune munito di paraventi); in guisa non dissimile, attraverso le allusioni dell'ingenua e inconsapevole Varen'ka si rivela per gradi il meccanismo complessivo di abuso sessuale seriale che il ricco signor Bykov perpetra da sempre con l'ausilio della mezzana Anna Fedorovna: ne è stata vittima la madre dello studente Pokrovskij, lo è la stessa Varen'ka, lo sarà la sua cugina minore Saša, e a farne fede è il suo stesso cognome, da *byk* (toro), il primo personaggio *rapace* di Dostoevskij, prototipo del principe Valkovskij, Svidrigajlov, Stavrogin, Fedor Karamazov.

2.

Eppure, se nel mondo dei rapporti reali i personaggi sono destinati a soccombere, il romanzo si sviluppa anche su un secondo livello. Dostoevskij ha già capito che lo stile gogoliano (o *skaz*²), privato del sostrato metafisico che lo ha generato, minaccia in ogni momento di ripiegare sulla pantomima burlesca fine a se stessa o di ridursi a elemento subalterno in complessi stilistici eclettici, dominati dal descrittivismo *fisiologico* (Vinogradov 1976, 153). Il lavoro degli altri *post-gogoliani* gli pare infatti condotto a maglie troppo larghe: “Le vecchie scuole stanno scomparendo”. – scrive al fratello Michail nel marzo 1845, a romanzo ormai quasi ultimato. – “Le nuove fanno scarabocchi, non letteratura. Il talento scompare tutto in un sol gesto, in cui s'intravede un'idea enorme e imperfetta e la forza dei muscoli di quel gesto, ma il risultato è minimo” (Dostoevskij 1972-1990, I, 107)³.

E dunque, secondo il giovane debuttante, nei prosatori contemporanei *l'enorme idea* dell'indagine sociale e la forza del gesto stilistico gogoliano vengono giustapposte meccanicamente: fra *idea* e *gesto* manca un termine medio di raccordo, ossia la *costruzione di soggettività*. Già nel tradurre *Eugénie Grandet*, Dostoevskij si era mostrato *infedele* alla poetica del naturalismo quotidiano di Balzac tentando di approfondire l'analisi psicologica dei personaggi e di rafforzarne la carica emotiva (Nečaeva 1979, 126). Quanto a Gogol', il suo stile poteva illustrare pose grottesche, anomalie logiche, automatismi assurdi, sequenze dettate dal frantumarsi incoerente di dettagli casuali, esasperando il tutto con un colorito iperbolico (enfatico, patetico o impostato sul tono gergale-familiare): tutto, dunque, ma non introspezione. È proprio per psicologizzare lo *skaz* gogoliano che Dostoevskij ritiene necessario *incrociarlo* con una forma narrativa epistolare mai usata da Gogol'.

Il rovesciamento della gerarchia non potrebbe essere più radicale. Fino ad ora, nelle opere del *testo pietroburghese* – dal *Cavaliere di Bronzo* al *Cappotto* – il *piccolo uomo* poteva bensì essere oggetto di empatia e commiserazione, ma sempre in qualità di variabile secondaria in un complesso di fattori che lo trascendevano di molte misure, e di cui la Città voluta da Pietro era la concrezione simbolica: in Puškin i destini dell'Impero e della stessa civilizzazione russa, in Gogol' la perdita del fondamento ontologico e il disgregarsi della modernità in fantasmagoria verso un prossimo ma imponderabile futuro escatologico. Fino a Dostoevskij “nella sontuosa Pietroburgo l'impiegato era simile alla figurina che si

² Sullo *skaz* gogoliano, vedi (Carpi 2016², 386–389, 403–406).

³ Citeremo d'ora in avanti solo volume e pagina di questa edizione dostoevskiana a cui faremo costante riferimento.

disegna alla base di un progetto architettonico per suggerire la scala”, ma adesso, “perché la scelta cadesse sul genere del romanzo epistolare ci voleva interesse per l’eroe, per la sua psicologia, l’analisi dei suoi pensieri, e non delle avventure” (Šklovskij 1957, 22, 24): nella cornice epistolare libera da una trama troppo complessa, sugli eventi rarefatti e minuti “si riverberano in rapida successione le emozioni e i ragionamenti *morali*” dei personaggi (Vinogradov 1976, 165). *L’impiegato povero* soccombe, né potrebbe essere altrimenti nell’ottica della *scuola naturale*, ma la sua tragedia occupa il centro della scena, è l’elemento selettivo e connettivo che organizza la porzione di mondo reale che – attraverso la coscienza dell’eroe – ci è dato vedere: in ciò consiste quella *rivoluzione copernicana* che Michail Bachtin rilevava nella poetica del primo Dostoevskij, ossia “raffigurare non l’impiegato povero, ma l’autocoscienza dell’impiegato povero”, non “la realtà del personaggio, ma l’autocoscienza di lui, come realtà di second’ordine” (Bachtin 1968, 65, 67; Carpi 2016², 421–422).

3.

L’autocoscienza dell’eroe viene mostrata in continua evoluzione, contrariamente agli standard del genere prescelto: “Di solito nei romanzi epistolari si dà un eroe immutabile”, – nota ancora Viktor Šklovskij, – “In *Povera gente* l’immagine di Devuškin viene svelata un poco alla volta” (Šklovskij 1957, 41); l’evoluzione dell’autocoscienza dell’eroe si manifesta come evoluzione del suo stile espressivo, che – da un iniziale balbettio pseudo-impiegatizio simile a quello degli eroi di Gogol’ – si fa via via più strutturato e versatile. Non è un caso che Dostoevskij, nel confezionare il proprio eroe, corregga e arricchisca la caratterologia *unidimensionale* dei personaggi di Gogol’ prendendo a modello il Maksim Maksimyč del lermontoviano *Un eroe del nostro tempo*: già l’atteggiamento di Makar Devuškin nei confronti di Varen’ka – sospeso fra paternalismo protettivo e una carica erotica blanda e dissimulata – è plasmato su quello dell’attempato capitano nei confronti di Bela *prigioniera* di Pečorin. Ma il modello è anche e soprattutto stilistico: la narrazione degli eventi affidata a Maksim Maksimyč oscilla infatti su un diapason assai ampio, dal linguaggio naturalistico, *fisiologico* proprio del militare semilletterato, fino a costrutti complessi e analitici, vicini allo stile colto dello stesso Lermontov (Vinogradov 1990, 227). Un proteismo stilistico che Dostoevskij mutua e sviluppa ulteriormente: se Maksim Maksimyč funge da mero raccordo strutturale statico fra livelli stilistici differenti, Makar Devuškin imprime al proprio stile una dinamica evolutiva precisa e riconoscibile man mano che il testo si dipana.

Del resto, il povero impiegato è anche l’unico dei due eroi ad attribuire un valore intrinseco alla comunicazione epistolare: la sua corrispondente preferirebbe infatti incontrarlo di persona, e gli rivolge frequenti inviti a venire in visita: Var’enka si trova così in “una condizione passiva dal punto di vista comunicativo” (Baršt 2015, 463). Le sue lettere presentano una marcata uniformità stilistica composta e un po’ leziosa, la cui discendenza dallo stile della *Povera Lisa* di Karamzin, dalla lirica di Žukovskij e da altri monumenti del sentimentalismo di fine Settecento e inizio Ottocento traspare soprattutto nelle elaborate metafore a forte concentrazione lirica. Benché le lettere di Varen’ka occupino meno di un terzo del volume complessivo della corrispondenza, la loro *medietas* stilistica ne fa la base *neutra*

sul cui sfondo acquista risalto l'assai dinamica evoluzione del linguaggio di Devuškin, che spicca inizialmente per la propria inadeguatezza: “È come se le parole non si adattassero ai sentimenti che esprimono, e ciò fa percepire con più forza l'umiliazione dell'eroe. La forma dell'opera mostra una frattura fra l'umanità del piccolo uomo e il suo balbettio da schiavo” (Šklovskij 1957, 17). Lo stesso eroe ne è consapevole: “Non ho stile, Varen'ka, non ho stile per nulla, magari ce ne fosse uno purchessia” (Dostoevskij I, 24), egli ammette fin da subito, dando inizio a una genealogia di narratori dostoevskiani goffi ed esitanti; e nondimeno, dibattendosi fra pleonasmi, reticenze, diminutivi e solecismi, “gradualmente [...] il suo stile si va formando”, – constata Viktor Vinogradov già nel 1924: – “tanto la composizione lessicale delle sue lettere quanto la loro organizzazione sintattica si fanno più complesse, variegate” (Vinogradov 1976, 167).

Nel 1957, nel quadro di una polemica contro il concetto dogmatico di *realismo* in vigore nel periodo staliniano, Vinogradov riprende lo schema tracciato trentatré anni prima riguardo all'evoluzione stilistica di Devuškin e lo articola in una struttura *concentrica*, dove il realismo del primo Dostoevskij è visto come “una complessa struttura di relazioni soggettive che è necessario dipanare da un punto di vista stilistico”. Per caratterizzare il protagonista in quanto mero derivato di un sistema socio-culturale, Dostoevskij ha infatti elaborato uno *sfondo linguistico* standard: “l'oralità quotidiana di città, i gerghi cancellieresco-impiegatizi, tipi diversi di linguaggio dotto trasferiti in una cerchia sociale di bassa cultura”. Ma se tanto sarebbe bastato a Gogol' e ai suoi epigoni della *scuola naturale*, la fisionomia espressiva di Devuškin – e dunque la sua interiorità, oggetto di espressione – non si limita a questa base comunicativa socialmente determinata e composta da “segnali stilistici convenzionali”: nelle forme in cui l'eroe viene individualizzato da un punto di vista linguistico, Dostoevskij “apre una via d'uscita dai confini del condizionamento da parte della quotidianità sociale. Tale individualizzazione dell'immagine si crea tramite forme stilistiche ‘personali’ che esprimono la soggettività”, ovvero tramite “forme caratteriologiche” capaci di riflettere in tutta la loro complessità nodi emotivi, situazioni e nessi relazionali (Vinogradov 2003, 155, 159).

La psicologizzazione del personaggio si manifesta come lotta per acquisire uno *stile* non solo epistolare, ma qualificante nel suo complesso per una personalità che si differenzia dal mero condizionamento del contesto *naturale*, fino a imporsi a quest'ultimo come principio unificante e gerarchizzante. Non a caso, tanta versatilità pluristratificata suscita da subito reazioni perplesse da parte di chi nella lingua dell'*impiegato povero* vede un mero esempio di stilizzazione letteraria: “Siamo certi” – scrive lo slavofilo Konstantin Aksakov in una recensione malevola – “che l'impiegato Devuškin parlasse, potesse parlare proprio così come nella *povest'*; ma siamo anche certi che egli non avrebbe mai scritto così: così può scrivere un autore che pone al di fuori di sé il personaggio descritto, che lo ha creato e colto con la propria forza artistica” (Aksakov 1995, 137); lo stesso Vissarion Belinskij – critico democratico che più di ogni altro ha contribuito al sorgere della *scuola naturale* e, nello specifico, alla scoperta di Dostoevskij – proverà in seguito a *pettinare* lo stile del giovane adepto, invitandolo a “imparare a comunicare con facilità i propri pensieri, a liberarsi da un'esposizione troppo arzigogolata” (Annenkov 1990, 215). Ma Dostoevskij, caparbio: “Non capiscono

come si possa scrivere in quel modo; sono abituati a vedere il muso di chi scrive; io, il mio, non l'ho fatto vedere. E non ci arrivano a capire che a parlare è Devuškin e non io, e che Devuškin non può parlare in altro modo" (Dostoevskij XXVIII/1, 117).

4.

Se la realtà oggettiva non lascia vie di fuga, a rendere Devuškin capace di acquisire uno *stile* e, in prospettiva, una personalità autonoma, è il suo rapporto con la letteratura, che influisce sull'eroe soprattutto nel continuo confronto col testo, con la parola altrui: non solo stile di scrittura, per diventare a sua volta *narratore* (cosa a cui pure Devuškin ingenuamente ambisce), ma stile come struttura profonda della propria soggettività che infine arriva a riconoscersi e a definirsi. Pungolato dalla più istruita Varen'ka, lo stile di Devuškin *attraversa* tutte le correnti letterarie degli anni Trenta per approdare alla faticosa lettura del *Mastro di posta* di Puškin e del *Cappotto* di Gogol', entrambi prestatigli dall'amica.

Ed è nella diversa reazione dell'eroe a queste due opere che forma letteraria e contenuto della vita entrano in fatale corto circuito, come argomenta Sergej Bočarov in un suo fondamentale studio (Bočarov 1985, 161–209). Storia di un padre abbandonato dalla figlia che fugge col proprio seduttore, la *povest'* di Puškin appare a Devuškin come generalizzazione di uno specifico archetipo di destino: una purificazione nel dolore e nella solitudine che trascende i ceti sociali, non inchioda il singolo alla sua condizione materiale in una struttura ineluttabile, ma affratella gli uomini lasciando a ognuno di essi la propria dignità, i propri scopi e la propria libertà nel perseguirli. Ma quella disuguaglianza sociale che la *povest'* puškiniana pare lenire o addirittura annullare deflagra alla lettura del *Cappotto*: proprio la necessità di giustificarsi, di rispondere a un attacco personale e deliberato, motiva da cima a fondo la reazione dell'eroe. Se la lettura del testo puškiniano da parte di Devuškin è incentrata su Samson Vyrin, personaggio principale della *povest'*, percepito come oggettivo e paradigmatico, quella del testo gogoliano si focalizza immediatamente su di "lui", ossia sull'autore, sullo specifico soggetto dal cui punto di vista la vicenda è narrata (Bočarov 1985, 161–209).

Devuškin percepisce la realtà empirica non come il proprio ambiente *naturale*, ma come un "loro", un collettivo indistinto e pervasivo dotato di volontà, che gli si contrappone e tendenzialmente lo minaccia: "Ma insomma, ragionate voi stessa, mammina, che succederà quando *loro* sapranno di noi? *Loro* cosa penseranno e *loro* cosa diranno allora?"; "Guardo, e se ne sta lì sua eccellenza, e attorno a lui tutti *loro*" (Dostoevskij I, 26, 92). Quando dall'empiria si passa alla convenzionalità letteraria (il confronto col *Cappotto*), il *loro* reale si condensa nel *lui* autoriale, con cui l'eroe ingaggia la propria lotta disperata: calato (o meglio, rispecchiatosi) nel mondo di Gogol', Devuškin tenta subito di divincolarsene, ma i suoi strattoni furiosi non conducono né possono condurlo a un *fuori* – tanto empirico quanto letterario – che di per sé neppure esiste, e la sua stessa identità inizia a lacerarsi lungo le fragili linee di sutura. Di acquisizione troppo recente e dalla struttura ancora fragile, lo stile acquisito dall'eroe è inerme sia contro di *lui* (l'autore del *Cappotto*) che contro di *loro* (la sfera dei rapporti reali).

Nonostante l'immediato successo tributatogli, il primo romanzo di Dostoevskij è dunque la storia di un fallimento, poiché dalla realtà *naturale* (*scil.* sociale) della Russia di Nicola I non c'è via d'uscita. Makar Devuškin tenta la fuga attraverso lo *stile*, e si trova di fronte allo specchio del *Cappotto*: una soggettività autonoma non può germinare grazie all'arte senza che subito l'annichiliscano i meccanismi oggettivi che vengono ricodificati ed *eseguiti* in tutta la loro freddezza ineluttabile – dall'arte stessa.

5.

Anche nel *Sosia* Dostoevskij si mostra capace di rivitalizzare generi ormai desueti, ovvero di operare una “trasposizione stilistica di certe costruzioni letterarie (spesso prese addirittura da una scuola artistica da lui rifiutata)”, da cui deriva “una particolare semantica a due piani della trama, quando nei nuovi procedimenti compositivi è come se trasparissero le *silhouettes* delle vecchie forme, modificate in guisa bizzarra” (Vinogradov 1976, 104). In questo caso si tratta del romanticismo fantastico di E.T.A. Hoffmann, che in ambito russo aveva già dato vita a una piccola tradizione di epigoni e che viene ora *incrociato* con l'impianto tipico della scuola naturale (Grossman 1914, 87–93; Rodzevič 1917, 31–38; Botnikova 1977, 158–174).

Ma l'immediato prisma generatore della fabula del *Sosia* è l'incrocio fra due opere gogoliane: dal *Naso* proviene il motivo della *lotta* che il protagonista si trova a dover condurre con una proiezione di se stesso, che per buona parte della narrazione lo gabbia e lo sovrasta, in un'ottica di sostituzione dell'individuo con una sua parte o con un oggetto totemico; dagli *Appunti di un pazzo* Dostoevskij mutua invece il tema delle *mire illusorie* di un meščino consigliere titolare per la figlia di un superiore, in realtà già ben appaiata con un giovane del bel mondo, e in entrambe le opere il protagonista sprofonda nella *follia* in vana lotta contro “gli intrighi dei nemici” orchestrati da una malevola figura di capufficio (Dostoevskij I, 390–396).

Eppure, il Popriščin delle *Memorie di un pazzo* tenta fino all'ultimo di pensare se stesso come elemento attivo e propositivo, di trovare per sé un posto alternativo a quello che i meccanismi della realtà gli hanno riservato, e si consuma nel finale di una visione cosmica, espressa in dolorosa poesia. A Goljadkin, invece, “la poesia della follia è negata” (Šklovskij 1957, 60): il suo è un delirio meccanico e ripetitivo, e la psichiatria successiva avrà buon gioco nel definirlo un paranoico che “soffre di mania di grandezza e di persecuzione” (Osipov 1986, 75) in cui si rovescia un complesso di inferiorità bene espresso dalla metafora della *větoška*, o “strofinaccio”, da lui chiamata sovente in causa (Dostoevskij I, 377–381, 386).

Il delirio maniaco di Goljadkin trova la prima espressione nell'idolatria del denaro: *Il sosia* si apre infatti con uno stralunato peana al “rotolo di biglietti verdi, grigi, azzurri, rossi e variamente variopinti” che – in un profluvio di vezzeggiativi intraducibili – “sbirciava” il protagonista dal fondo del portafogli “con aria affabile e incoraggiante”. Ma il feticismo blandamente erotico con cui Goljadkin contempla il denaro (simile a quello un tempo provato da Akakij Akakievič nei confronti del proprio cappotto) non fa che compensare e sublimare un opprimente senso di instabilità sociale, come indicano le fantasticherie in cui

l'eroe cade subito dopo: "Sarei curioso di sapere, per esempio, a cosa spingerebbe me questa somma [...] se io, ad esempio, per un qualche motivo, d'improvviso, per chissà quale caso, andassi in congedo e rimanessi senza introito alcuno?" (Dostoevskij I, 335); notiamo come nella seconda versione rimaneggiata del romanzo, ultimata nel 1866, quest'ultima considerazione di Goljadkin manchi (Dostoevskij I, 110).

Da prima ancora che appaia il sosia, dunque, il tratto dominante del protagonista è la tendenza a proiettare su referenti esterni le proprie angosce e i propri desideri frustrati, con tutte le derive psicotiche del caso (Osipov 1986, 79, 85). Se ogni singola pulsione e azione del protagonista ha carattere compensatorio, anche il complessivo sdoppiamento della sua identità ha inizio dalla *abiura di se stesso* che Goljadkin compie quando viene sorpreso dal proprio principale mentre, in una sontuosa carrozza presa a noleggio, egli ostenta un rango non suo:

Inclinarsi o no? Rispondere o no? Ammettere o no? – pensò con indescrivibile angoscia il nostro eroe – o far finta che non sono io, ma qualcun altro dall'impressionante somiglianza con me, e guardare come se nulla fosse? Ecco, non sono io, non sono io, punto e basta! [...] Io, io nulla – sussurrava a forza – io proprio nulla, non sono affatto io, Andrej Filippovič, non sono affatto io, non sono io, punto e basta (Dostoevskij I, 337).

Nel *Sosia*, "lo scrittore rinuncia allo sdoppiamento del soggetto narrante (*Povera gente*) e passa a sdoppiare l'oggetto di essa" (Baršt 2015, 487). Se i più celebri sosia della letteratura successiva rappresenteranno un concentrato del *peggio* dell'eroe, del suo inconscio oscuro (Mister Hyde, il ritratto di Dorian Gray) ovvero del suo *meglio*, della sua coscienza (il *William Wilson* di E.A. Poe), Goljadkin riesce solo a proiettare una pedissequa copia di se stesso, ma di un se stesso *di successo*, capace di realizzare quelle che sono le sue stesse meschine aspirazioni; proprio in quanto *vincente*, il sosia diviene subito parte integrante dei meccanismi vessatori che la realtà esterna esercita sul protagonista, e li estremizza in modo iperbolico: "Il suo totale ripetersi nel secondo Goljadkin [...] priva la vita dell'impiegato di via d'uscita e di un qualsivoglia sogno, e con ciò stesso di una giustificazione" (Šklovskij 1957, 61). Ancora una volta, ogni forma di emancipazione dell'individuo-*strofinaccio* è impossibile, qualsiasi tentativo in tal senso porta all'autodistruzione: Makar Devuškin aveva tentato la fuga attraverso lo *stile*, e si era trovato di fronte allo specchio del *Cappotto*; Goljadkin getta all'esterno una proiezione psichica di se stesso, e questa inizia subito a operare contro di lui, a tentare di scalarlo da ogni sfera di realtà da lui occupata: per dirla con lo stesso Goljadkin *senior*, Goljadkin *junior* agisce in base alla "strana pretesa e al desiderio volgare e fantastico di espellere gli altri dai confini occupati da questi ultimi in questo mondo, e di occuparne il posto" (Dostoevskij I, 389).

6.

Di qui un carattere ripetitivo e claustrofobico che non riguarda solo la fabula del *Sosia*, ma è il tratto dominante della narrazione a tutti i livelli, a partire da quello linguistico: se

già in *Povera gente* si profilava una polarizzazione fra le porzioni di testo in cui Devuškin si caratterizza come elemento di un determinato contesto e altre che esprimono una soggettività che tale contesto trascende, la lingua del *Sosia* non offre più quasi alcun supporto per una descrizione oggettiva dell'eroe e della porzione di realtà con cui egli interagisce, ma offre un'esecuzione della sua interiorità dissociata, come scorrendo uno spartito di sussulti, inciampi, reticenze⁴.

La sostanza interiore di Goljadkin viene eseguita estremizzando i più tipici procedimenti gogoliani, specie quelli volti a creare il particolare effetto straniante che Andrej Belyj definisce "atomismo meccanico" (Carpi 2016², 388, 406, 419). Quanto più angusto è il mondo rappresentato, tanto più grottesco appare lo scrupolo nel descriverne i minimi segmenti: la serialità automatica – ben descritta da Vinogradov nel suo classico saggio di stilistica "Per una morfologia dello stile naturale" ("K morfologii natural'nogo stilja", 1922) – annulla ogni gerarchia di importanza e ogni reale consequenzialità logica fra i segmenti descritti, e la concatenazione di causa-effetto è sostituita da sequenze stadiali di forme verbali ripetute meccanicamente, e le sequenze frastiche non solo imitano una coerenza logica assente, ma spesso innescano concatenazioni antilogiche, che giungono a conclusioni contrarie ai propositi enunciati in premessa. Tanto debole è il legame logico fra le azioni, quanto veloce è il loro susseguirsi, punteggiato da continue marcature dal sapore quasi clownesco, e in prospettiva appare chiaro come tali procedimenti concorrano a un preciso obiettivo artistico: privare di coerenza logica, di introspezione psicologica e di motivazioni razionali tanto i singoli momenti descrittivi quanto lo svolgimento generale della trama, offrire una descrizione grottesca e iperbolica di conati che girano a vuoto, nella piena indeterminatezza del contesto (Vinogradov 1976, 101–140).

Anche in *Povera gente* il contesto reale era dato in modo frammentario: esso infatti veniva filtrato dalla percezione solo in parte consapevole dei personaggi, che lo riportavano in termini talvolta reticenti, e tuttavia gli elementi disponibili rendevano possibile comporre *a posteriori* un quadro coerente. Nel *Sosia* il contesto è del tutto occultato: il protagonista agisce su uno sfondo opaco e *superconduttore*, indeterminato per principio, dove moti psicologici e fisici dell'eroe possono dispiegarsi senza ostacoli ma anche senza punti di appoggio che diano loro motivazione e coerenza. Molto tempo dopo, a partire dagli *Appunti dal sottosuolo*, regolatore unico di tali importanti fattori strutturali sarà il loro rapporto con un sostrato metafisico ormai chiaramente definito; ma a metà anni Quaranta le fantasmagorie del *Sosia* si dipanano nel vuoto: al secondo tentativo, il progetto iniziale di Dostoevskij (costruire una soggettività autonoma giocando secondo le regole della *scuola naturale*) è ancora una volta *fallito*.

⁴ Il concetto chiave dell'"eseguire" (*razygryvat'*) come modalità di una poesia che è "isomorfa alla natura" e non la "riflette" come "un qualcosa di raggelato e morto", ma "trasferisce in un materiale diverso la struttura e la dinamica dell'immagine" (Levin 1998, 144), è centrale nel *Discorso su Dante* di Osip Mandel'stam: "la poesia non è parte della natura – neppure della migliore e più scelta – e ancor meno è un suo rispecchiamento [...], ma con sbalorditiva indipendenza essa si stabilisce in un campo d'azione nuovo, non spaziale, e non tanto racconta quanto esegue la natura con l'aiuto di quell'arsenale di mezzi che nel linguaggio comune son detti immagini" (Mandel'stam 2010, 155).

7.

Composto nel corso dell'estate del 1846 con molta sofferenza e – a suo dire – poca ispirazione, *Il signor Procharčĭn* viene considerato dal pubblico e dalla critica un passo falso dello scrittore e cade ben presto nell'oblio, se si escludono le suggestive pagine che Innokentij Anneskij gli dedicherà nella raccolta di saggi *Libro dei riflessi*. Quanto alla trama del racconto, è presto detto: l'eroe eponimo è l'ennesimo negletto *impiegato povero*, il cui letargico tran tran "in sorda e impenetrabile solitudine" (Dostoevskij I, 246) viene turbato dalle celie che i nuovi coinquilini dell'appartamento tramano contro di lui. Indotto a credere che il dicastero per il quale egli presta servizio stia per introdurre nel proprio mansionario una serie di riforme dal carattere vessatorio nei confronti dei dipendenti, Procharčĭn si lancia in uno stralunato vagabondaggio per i bassifondi di Pietroburgo; dopo avere assistito impotente all'incendio di un palazzo, egli torna a casa in stato confusionale, accompagnato dal malfidato straccione Zimovejkin che ne alimenta i timori prospettando un'imminente soppressione della cancelleria in cui Procharčĭn presta servizio, con conseguente licenziamento di tutto l'organico. I tentativi di riportarlo alla ragione non vanno a buon fine, e il tapino – dopo un rabbioso quanto vacuo moto di ribellione – scivola in un delirio comatoso dall'esito fatale; il mattino dopo, Zimovejkin e un suo complice vengono sorpresi mentre frugano fra le sue miserabili ciarpe, e i gendarmi tosto intervenuti rinengono nel materasso del defunto *impiegato povero* una collezione numismatica tanto preziosa quanto stravagante.

Rispetto al *Sosia*, Dostoevskij tende qui a esasperare gli effetti stranianti, a cominciare dalla caratterizzazione contraddittoria dell'eroe: definito inizialmente "uomo maturo e solido", Procharčĭn viene nondimeno più volte apostrofato come "giovane" dalla padrona di casa; "intelligente", secondo il narratore, detto "un saggio" da Zimovejkin, egli confessa la propria "stupidità e ignoranza" in tutta una tirata autodenigratoria, e la stessa qualifica di "signore" – riservata nel racconto solo a lui e al *clochard* Zimovejkin – fa di Procharčĭn un ossimoro personalizzato, dato il significato burlesco del suo stesso cognome, *procharčĭt'sja*, (ridursi in miseria a forza di mangiare). "Povero" e allo stesso tempo "ricco", ora "mansueto" ora "ribelle", egli è al contempo una larva semiebete, "l'ombra di un essere ragionevole" e la proiezione più o meno occulta di molteplici figure storiche e personaggi letterari: da Napoleone a Emel'jan Pugačev, dal Čičikov delle *Anime morte* allo Hermann della *Dama di picche*; "privo di una sua propria immaginazione", Procharčĭn è però anche "bislacco" e "strano": una variante parodistica dell'*asceta* e del *folle di Dio* con "una testa dall'indirizzo fantastico" capace di oscuri e malevoli vaticini (Dostoevskij I, 241, 245, 246 *et passim*). Tanto più ambiguo ed enigmatico egli appare nella morte, a sua volta presentata come illusoria e reversibile in un finale che incrocia l'impianto della novella aneddotica con l'elemento spettrale-fantastico hoffmanniano: Procharčĭn è così caratterizzato da tratti, epiteti, rimandi storico-letterari e funzioni talmente contrastanti da annullare la percezione di una sua identità concreta e da ridurre l'immagine dell'eroe a un punto vuoto, convenzionale, a una "figura multiforme in guisa grottesca e allo stesso tempo priva di forma, parodistica proiezione di eroi letterari e parodistici tanto diversi" (Avramec 2001, 86).

L'orientamento a una convenzionalità talmente ostentata da sfociare nell'astrazione risulta evidente anche nel modo di rappresentare il tempo e lo spazio: il periodo trascorso

da Procharč'in presso l'affittacamere Ustin'ja Fedorovna è quantificato in misura sempre differente, e gli ambienti esterni sono quasi del tutto annullati (le scene dell'incendio sono riportate in sogno), così che il luogo dell'azione si riduce all'appartamento, nelle cui latebre buie, a tratti, divampa il chiaroscuro di scene di gruppo gesticolanti e stralunate; tale descrizione degli interni, che più di un critico definirà *rembrandtiana*, rimarrà uno dei tratti caratteristici di Dostoevskij assieme alla rarefazione degli oggetti e alla tendenza a farne dei feticci sovradeterminati, a caricarli di un'aura emblematica (Grossman 1959, 411; Toporov 1995, 130; Čudakov 1992, 101–104).

Già presente nel *Sosia* come polo di attrazione feticistica, nel *Procharč'in* il denaro assume quelle connotazioni nefaste che diventeranno di qui in poi un fondamentale *leitmotiv* dostoevskiano. In breve sequenza, nel sogno simbolico dell'incendio sfilano davanti al protagonista figure che, in un crescendo allucinato, intrecciano il tema del *denaro* al trinomio *minaccia-sofferenza-colpa*: impiegatucci privati dello stipendio con cui sfamare i bambini, nei cui confronti Procharč'in si sente responsabile; un vecchio che arranca verso le rovine della casa "dove gli sono andate a fuoco la moglie, la figliuola e una trentina e mezzo di biglietti nell'angolo sotto il piumino"; una vecchia che, indifferente alla tragedia, si dispera per essere stata cacciata di casa dai figli e da loro privata di una moneta da cinque copechi, così che "i figlioli e i cinquini, i cinquini e i figlioli le si ingarbugliavano sulla lingua in una matassa incomprensibile e insensata, dalla quale tutti si discostavano dopo inutili tentativi di capire" (Dostoevskij I, 250–251); la reminiscenza di un cocchiere ingannato e lasciato senza pedaggio da Procharč'in anni prima, che ora, sullo sfondo delle fiamme, riappare nelle sembianze di un ribelle scarmigliato e belluino e incita la folla contro di lui. Il binomio denaro/morte chiude poi l'intero racconto, con la composizione eterogenea e inverosimile della cascata di monete che zampilla dal materasso del defunto, come una stralunata storia della monetazione russa (Dostoevskij I, 261).

8.

Come sempre, è il *linguaggio* che filtra e ricompone il modello di realtà rappresentato: sotto questo riguardo l'anomalia più vistosa del *Procharč'in* è la modalità espressiva del narratore, che allo stesso tempo indugia su dettagli ridondanti e sorvola con reticenza su dati e nessi logici essenziali; il sistematico orientamento alla *negligenza* della narrazione vanifica la presunzione di veridicità e/o competenza del narratore, che maschera il carattere assurdo degli eventi descritti oscillando fra i poli inconciliabili di un'apparentemente ingenua adesione al punto di vista dei personaggi e una demistificazione ironica degli stessi. Quanto alla parola del protagonista, essa – come e più che nel *Sosia* – è iconica, ossia non *esprime* significati né motiva azioni, bensì *esegue*, riproduce in un diverso sistema di segni la sostanza interiore del parlante: se Goljadkin è un paranoico che soffre di mania di grandezza e di persecuzione, Procharč'in è affetto da una schizofrenia che si manifesta in stupore catatonico, interrotto bruscamente da accessi parossistici e che lo porta a esprimersi tramite quella

che in psichiatria si definisce *verbigerazione*, ossia ripetizione combinatoria di sequenze frastiche desemantizzate (Istomin 1924, 32)⁵.

Gli esperimenti sullo *skaz* gogoliano iniziati in *Povera gente* e radicalizzati nel *Sosia* si concludono nel vicolo cieco dell'afasia: già Annenskij nota come Procharčĭn "sia privo non solo degli arzigogoli timidi e dolciastrici di Devuškin, ma perfino dell'ingarbugliato borbottio di Goljadkin" (Annenskij 1979, 32). Tale disintegrazione frastica esprime – o, per dirla con Mandel'stam, "esegue" – il collasso dell'intera gerarchia di rapporti reali: lingua e realtà sono fluide, come fluido è il loro confine. Partendo da un enunciato qualsiasi (le celie dei coinquilini, le allusioni di Zimovejkin alle "cancellerie"), il sistema può entrare in corto circuito in qualsiasi punto: "Se nel *Sosia* Dostoevskij si pone ancora dal punto di vista evolutivo di Gogol' e ci disegna in tutti i defatiganti dettagli la storia della malattia del proprio eroe, qui invece è come se il singolo *caso* si cristallizzasse subito in un'immobile idea che trasfigura all'istante tutto il mondo spirituale di Procharčĭn (Istomin 1924, 33). Ripetitivo, alogico, fatto di microsoggetti incoerenti e di epiteti legati da imperativi, l'idioletto di Procharčĭn esprime un'onnicomprendiva insicurezza: di qui le numerose incursioni nelle sfere semantiche dell'inganno, e ancora in quelle della minaccia, sofferenza e colpa.

Dalla parola di Procharčĭn, la *verbigerazione iconica* si dirama per tutto il testo, spezzandone i nessi strutturali e *spalmando* le modalità espressive l'una sull'altra: inseguito dalla "folla inferocita" che il cocchiere gli ha aizzato contro, Procharčĭn si risveglia a casa, portandosi dietro il fuoco dell'incendio; vede bruciare il proprio angolino coi paraventi e con tutti i suoi poveri averi, ma non sono i paraventi a bruciare, "bensì bruciava piuttosto la testa di Semen Ivanovič". Il fuoco si muta da evento sognato in fatto concreto della veglia, per perdere poi subito la propria concretezza e mutarsi nella metafora della *testa che brucia*; a sua volta, la metafora diventa un *leitmotiv* che genera micro-trame nefaste: "E se prendi e bruci, e manco ti accorgi che la tua testa va a fuoco?" – così Procharčĭn minaccia ripetutamente il proprio *antagonista* Mark Ivanovič. – "La casa è bruciata, e anche la vostra testa andrà a fuoco, eh?"; ancora in punto di morte, l'eroe "sbatteva le palpebre esattamente allo stesso modo in cui, si dice, le sbatte la testa ancora tutta calda, lorda di sangue e pur viva appena spiccata dalla scure del boia" (Dostoevskij I, 253, 255, 258). Infine, il denaro e il binomio *casa / testa che brucia* tornano a fondersi in una conclusiva metafora mortuaria, seppure in forma ipotetica dell'irrealtà: "se anche Semen Ivanovič avesse ricevuto proprio adesso duecento rubli di premio, oppure la casa, infine, fosse bruciata e fosse andata a fuoco la testa su Semen Ivanovič, egli, forse, non si sarebbe degnato di muovere un dito a simili notizie" (Dostoevskij I, 259).

9.

E dire che, dietro la spessa coltre di sperimentalismo *saturato*, traspare un impianto metaforico lineare, del tutto comprensibile alla luce di quanto va predicando un buon amico

⁵ Elementi di verbigerazione torneranno nel modello espressivo del padre Ferapont dei *Fratelli Karamazov* (Avramec 2001, 81).

di Fëdor Michajlovič: il giovanissimo critico letterario e filosofo della cultura Valer'jan Majkov, assunto in questo giro di mesi a una certa notorietà stroncata da una morte prematura nell'estate del 1847.

Influenzato da Feuerbach e Max Stirner, dal nascente positivismo e dalle dottrine sociali i cui echi confusi giungono dalla Francia, il giovane critico tenta una lettura complessiva delle dinamiche socio-culturali in Russia come sviluppo della libera soggettività nel suo progressivo svincolarsi da ogni condizionamento "particolare" (contesto sociale, specifico "spirito nazionale" ecc.), nel suo farsi misura di tutte le cose e immediato riflesso singolo dell'universale: ogni popolo, infatti, si manifesta in due "fisionomie" contrapposte, rispettivamente rappresentate dalla "maggioranza" e dalla "minoranza", dove "la maggioranza del popolo rappresenta sempre la subordinazione meccanica alle influenze del clima, del luogo, della razza e del destino", mentre "la minoranza cade nell'eccesso di negazione di tali influenze" (Majkov 1985, 132). Rispetto agli altri popoli d'Europa, in Russia il divario fra "maggioranza" e "minoranza" è più netto: se la prima è composta da "milioni di esseri passivi" che, per l'inerte subalternità alle condizioni di vita date, "costituiscono una prosecuzione ininterrotta dei tre regni della natura", i membri della seconda si spingono a una "temerarietà" (*udal'stvo*) sfrenata, a una "folle negazione" generata da "un'angoscia indefinita ma distruggitrice" (Majkov 1985, 130).

Ovunque esso abbia luogo, quello fra "maggioranza" e "minoranza" è un contrasto perennemente a somma zero che, se lasciato a se stesso, non consentirebbe alle singole comunità nazionali alcun progresso: tanto alla maggioranza quanto alla minoranza della comunità nazionale che si consumano in una lotta perenne, Majkov contrappone perciò il "grande uomo" come "*re della terra*, ossia essere indipendente e creatore" (Majkov 1985, 130) in nome di un'idea di futuro da lui concepita in piena autonomia, non *contro* la realtà data, ma *a prescindere* da essa, poiché "solo la coscienza dell'ideale può dare senso e saldezza all'analisi e alla negazione [...] L'epoca della critica dev'essere allo stesso tempo epoca dell'utopia [...]: in caso contrario l'umanità perderebbe tutta l'energia delle vive aspirazioni e rimarrebbe senza risposta alle sfide dell'esistenza" (Majkov 1985, 176).

Una *dialettica dello svincolamento* e dell'utopismo visionario, dunque, che *Il signor Procharč'in* riflette in un microcosmo contratto all'estremo: "ottuso e tardo in ogni pensiero nuovo, insolito al suo intelletto", Procharč'in è inizialmente un perfetto rappresentante della "maggioranza" così come Majkov l'aveva descritta. E nondimeno, "in lui c'è molto di fantastico", un "indirizzo fantastico della testa" (Dostoevskij I, 245), ovvero un latente istinto sovversivo: attivato dalle "voci" sulle "cancellerie" e dall'incendio che sconvolge una quotidianità stabile solo in apparenza, tale istinto trasforma l'eroe in *temerario* e lo spinge a una ribellione che lambisce e destabilizza lo sparuto gruppo di coinquilini (la "minoranza" di Majkov).

Procharč'in sembra dunque avviato a elevarsi per la scala antropologica di Valerjan Majkov, o meglio per una sua microscopica *maquette* ("docile" – "indocile" – "sovversivo" – "Napoleone"), ma di tale ascesa le sue vicissitudini costituiscono la versione degradata e grottesca. Il cammino dell'eroe è sottoposto a perturbazioni sempre più vistose e infine si spezza, né potrebbe essere altrimenti: la sua testa "brucia", è tesa a superare la realtà data, ma il suo corpo

è adagiato su un “tesoro” che è concrezione dei rapporti economici nella loro materialità più inerte e di una limitazione nazionale vista in termini di mera arretratezza e stagnazione. Lacerato da tale contraddizione, l’istinto *temerario* e *profetico* di Procharčĭn non consegue la forza dell’utopia, e si esaurisce in un allucinato delirio premortale: anche in questo nuovo *avatar* l’eroe dostoevskiano *fallisce*. Eppure, le suggestioni desunte da Majkov non svaniranno più: dai personaggi sognatori che popoleranno le operette immediatamente successive, fino all’incipit dei *Fratelli Karamazov*, celebrazione del “bislacco” come colui che “reca in sé il nucleo essenziale dell’insieme” in una determinata epoca storica (Dostoevskij XIV, 5).

10.

Opera sperimentale e ricca di spunti assai fertili, *Il signor Procharčĭn* forza la poetica del primo Dostoevskij verso un’*ipernarrazione barocca* strutturata in *leitmotiv* attorno a cui si dipanano reti associative potenzialmente infinite; la consequenzialità lineare del testo è continuamente turbata dal moltiplicarsi dei livelli di comprensione, non solo sottintesi, bensì imposti al lettore dalla parziale vanificazione della trama: manca tutta una serie di chiavi ermeneutiche e di anelli di congiunzione, e il testo appare appeso nel vuoto, in una sorta di cruciverba a schema criptato, pronto a impregnarsi come una spugna di sottotesti secondari e capace di svilupparsi in molteplici direzioni.

Un simile modello di narrazione travalica di molto i principî strutturali in vigore nel ciclo culturale in corso e ne infrange i codici di convenzionalità artistica. Padroneggiare la misura e il carattere di tali codici – ammoniscono Jurij Lotman e Boris Uspenskij – “è un aspetto sostanziale della capacità di comprendere l’arte”, così che il mancato riconoscimento di essi genera un effetto d’incomprensione che può manifestarsi in due modi speculari: *a*) “ciò che è convenzionale si presenta come incondizionato (l’opera d’arte viene identificata con la vita)”; ne sono esempi gli sfregi di opere d’arte famose, le aggressioni contro attori che impersonano *il cattivo* da parte di un pubblico non avvezzo al teatro, o, in letteratura, il climax maniacale di Annie Wilkes in *Misery* e l’assassinio compiuto da Dorian Gray nei confronti del proprio ritratto. Oppure, al contrario, *b*) “ciò che è incondizionato (all’interno del sistema dato) viene percepito come convenzionale (l’opera d’arte sembra *strana* fino all’assurdo o viene deliberatamente presentata come tale)” (Lotman, Uspenskij 1970, 287).

L’incapacità di comprendere i meccanismi di codificazione semiotica del testo del *Signor Procharčĭn* porta i lettori contemporanei – fra cui lo stesso Belinskij – a reagire in *entrambi* i modi descritti (Belinskij 1956, 41–42). Visto come oscuro, *strano* e allo stesso tempo schiacciato su una *singolarità fattografica* estranea ai compiti generalizzanti dell’arte, Procharčĭn non può non restare un esperimento prematuro e isolato nel contesto letterario di metà Ottocento, tanto più che i singoli strumenti espressivi – già delineati nel *Sosia* e qui realizzati compiutamente – hanno una tale portata di innovazione da trascendere l’orizzonte concettuale in cui in questa fase l’autore stesso ancora si muove: “la sua idea era abbastanza brillante e nulla di più serio di questa idea ho introdotto mai più nella letteratura”, – riconoscerà lo stesso Dostoevskij tre decenni dopo, in relazione al *Sosia*, – “ma come forma esso non mi riuscì; [...] adesso, se riprendessi la stessa idea e la riesponessi di nuovo,

le darei tutt'altra forma; ma nel 1846 questa forma non la trovai e non dominai la mia materia" (Dostoevskij XXVI, 65).

Finalizzata a realizzare i modelli antropologici di Belinskij prima e di Valerjan Majkov poi, la poetica elaborata da Dostoevskij nel 1846 ha tali potenzialità espressive che di quei modelli finisce per esasperare le contraddizioni, trasferendole sul piano della fattura del testo e inceppando così l'intero sistema dei meccanismi narrativi. Dal vicolo cieco in cui *Il sosia* e *Il signor Procharč'in* lo hanno condotto, Dostoevskij tenta di uscire incorporando nelle opere immediatamente successive spunti antropologici nuovi, desunti dal fourierismo, e – sul piano della forma – rinunciando ai procedimenti appena sperimentati, ovvero accantonando quelli di essi che meno si adattano alla struttura di un testo che voglia conservare i requisiti minimi per risultare riconoscibile dal sistema letterario dell'epoca e fruibile dal suo pubblico. Solo a metà anni Sessanta, in un contesto completamente differente, egli tornerà a servirsi di tali procedimenti in forma assai più diluita e localizzata, finalizzandoli a compiti espressivi di ben altra portata, nell'ambito di una nuova poetica in cui essi risulteranno del tutto compatibili.

Quanto all'intuizione che Dostoevskij aveva avuto – in forma ancora confusa ed embrionale – di un modello complessivo radicalmente nuovo di *ipernarrazione* scandita dal ritmo associativo della visione e del sogno e organizzata in reti di sottotesti e crocevia di piani narrativi che si intersecano potenzialmente all'infinito, bisognerà invece attendere quasi un secolo perché si diano le condizioni di un suo reale sviluppo, ormai nel contesto del tardo modernismo, fino al limitare del postmoderno: saranno opere quali *Il francobollo egiziano* di Osip Mandel'stam, *Il dono* di Vladimir Nabokov, *Il poema senza eroe* di Anna Achmatova e infine *Moskva-Petuški* di Venedikt Erofeev, ad abbandonare definitivamente la consequenzialità lineare del testo e a renderne così impossibile quella lettura sintagmatica che *Il sosia* e *Procharč'in* ancora ammettevano in linea di principio; se negli esperimenti del giovane Dostoevskij la struttura narrativa si carica di ambiguità e viene parzialmente decostruita, il *denominatore comune* degli esperimenti che proseguiranno quella linea nel Novecento sarà "l'impossibilità da parte del lettore di attribuire con sicurezza uno status, un modo di esistere al mondo che viene creato nell'opera" (Levin 1998, 367).

Bibliografia

- Aksakov, Konstantin S. 1995. *Estetika i literaturnaja kritika*. Moskva: Iskusstvo.
- Annenkov, Pavel V. 1990. "Iz Zamečatel'nogo desjatiletija." V *F.M. Dostoevskij v vospominanijach sovremennikov: V 2 tomach*, pod red. Konstantina I. Tjun'kina, 214–216. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Annenskij, Innokentij. 1979. *Knigi otrāženij*. Moskva: Nauka.
- Avramec, Irina. 2001. *Poetika novelly Dostoevskogo*. Tartu: Kirjastus.
- Bachtin, Michail. 1968. *Dostoevskij. Poetika e stilistica*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, Michail M. 2000. *Sobranie sočinenij*. Tom II: "Problemy poetiki Dostoevskogo" (1929), "Stat'i o Tolstom" (1929), "Zapisi kursa lekcii po istorii ruskoj literatury" (1922-1927). Moskva: Russkie slovari.

- Baršt, Konstantin A. 2015. "Literaturnyj debjut F.M. Dostoevskogo: tvorčeskaja istorija romana *Bednye ljudi*." V Fëdor M. Dostoevskij, *Bednye ljudi*, 379–514. Moskva: Nauka.
- Belinskij, Vissarion G. 1956. *Polnoe sobranie sočinenij v 13 t.* Tom X: "Stat'i i recenzii. 1846-1848". Moskva: Izd-vo AN SSSR.
- Bem, Al'fred L. 2001. *Issledovanija. Pis'ma o literature*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury.
- Bočarov, Sergej G. 1985. *O chudožestvennyh mirach*. Moskva: Sovetskaja Rossija.
- Botnikova, Alla. 1977. *E.T.A. Gofman i russkaja literatura (pervaja polovina XIX veka)*. Voronež: Izd-vo Voronežskogo Un-ta.
- Carpi, Guido. 2016². *Storia della letteratura russa*. Vol. 1: *Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*. Roma: Carocci.
- Cejlin, Aleksandr G. 1923. *Povesti o bednom činovnike Dostoevskogo (k istorii odnogo sjužeta)*. Moskva: s. ed.
- Čudakov, Aleksandr P. 1992. *Slovo – Vešč – Mir: Ot Puškina do Tolstogo*. Moskva: Sovremennij pisatel'.
- Dostoevskij, Fëdor M. 1972-1990. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom I: "Bednye ljudi. Povesti i rasskazy" (1972); Tom XIV: "Brat'ja Karamazovy. Knigi I-X", (1976); Tom XXVI: "Dnevnik pisatelja, sentjabr'-dekabr' 1880, avgust 1984" (1877); Tom XXVIII/1: "Pis'ma 1832-1859" (1985). Leningrad: Nauka.
- Frank, Joseph. 1976. *Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1849*. NJ: Princeton UP.
- Ghidini, Maria C. 2017. *Dostoevskij*. Roma: Salerno Editrice.
- Grossman, Leonid P. 1914. "Gofman, Bal'zak, Dostoevskij." *Sofija* 5: 87–96.
- Grossman, Leonid P. 1959. "Dostoevskij-chudožnik." V *Tvorčestvo Dostoevskogo*, pod red. Nikolaja L. Stepanova, 330–416. Moskva: Izd-vo AN SSSR.
- Istomin, Konstantin K. 1924. "Iz žizni i tvorčestva Dostoevskogo v molodosti." V *Tvorčeskij put' Dostoevskogo*, pod red. Nikolaja L. Brodskogo, 3–48. Leningrad: Sejatel'.
- Levin, Jurij I. 1998. *Izbrannye trudy: Poetika. Semiotika*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury.
- Lotman, Jurij M., Boris A. Uspenskij. 1970. "Uslovnost' v iskusstve." V *Filosofskaja enciklopedija*. T. 5, 287–288. Moskva: Izd-vo "Sovetskaja Enciklopedija".
- Majkov, Valer'jan. 1985. *Literaturnaja kritika: Stat'i, recenzii*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura.
- Mandelštam, Osip E. 2010. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v trech tomach*. T. 2: *Proza*. Moskva: Progress-Plejada.
- Merežkovskij, Dmitrij S. 2000. *L. Tolstoj i Dostoevskij*. Moskva: Nauka.
- Nečaeva, Vera S. 1979. *Rannij Dostoevskij (1821-1849)*. Moskva: Nauka.
- Osipov, Nikolaj E. 1986. "Dvojniki. Peterburgskaja poema F.M. Dostoevskogo (Zametki psichiatra) <1929>." V *O Dostoevskom: Sbornik stat'ej*, pod red. Al'freda L. Bema, 75–100. Paris: Amga.
- Rodzevič, Sergej. 1917. *K istorii russkogo romantizma: È.T.A. Gofman i 30–40 gg. v našej literature*. Petrograd: Tip. A.V. Orlova.
- Šestov, Lev. 1903. *Dostoevskij i Nišče (Filosofija tragedii)*. Sankt-Peterburg: Tip. M.M. Stasjuleviča.
- Šklovskij, Viktor B. 1957. *Za i protiv: Zametki o Dostoevskom*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Terras, Victor. 1969. *The Young Dostoevsky. 1846-1849. A Critical Study*. The Hague-Paris: Mouton.
- Toporov, Vladimir N. 1995. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo: Izbrannoe*. Moskva: Progress – Kul'tura.
- Vinogradov, Viktor V. 1976. *Izbrannye trudy: Poetika russoj literatury*. Moskva: Nauka.
- Vinogradov, Viktor V. 1990. *Izbrannye trudy: Jazyk i stil' russkich pisatelej ot Karamzina do Gogolja*. Moskva: Nauka.
- Vinogradov, Viktor V. 2003. *Izbrannye trudy: Jazyk i stil' russkich pisatelej ot Gogolja do Achmatovoj*. Moskva: Nauka.