

F. M. Dostoevskij

Il sosia

Silvana de Vidovich, Roma

Il sottotitolo alla serie di incontri, unificati sotto la dizione « In diretta dalla follia », « Storie di delirio nella letteratura russa », suggerisce una precisa ipotesi di ricerca. A mio parere, l'obiettivo che in questo caso si può porre lo studioso di letteratura consiste non tanto nel documentare il rapporto più o meno diretto che singoli autori russi hanno avuto con la follia, quanto nell'indagare, attraverso la loro specifica tecnica narrativa, il *modo* in cui ciascuno ha trasferito la propria esperienza sul piano letterario. Partendo esattamente da questa considerazione ho lavorato sul testo *Dvojniki* di Dostoevskij. Del resto l'aver privilegiato il concreto dato letterario e l'aver spinto l'analisi attraverso lo stesso tessuto linguistico — senza, tuttavia, ignorare la componente biografica dell'autore ma, anzi, inserendola quale opportuno supporto storico-informativo — ha reso, a volte, più direttamente evidente il valore di certe scelte lessicali e di determinate soluzioni tematiche.

Ancor prima di affrontare l'analisi testuale del racconto, vorrei partire da una considerazione prelimi-

nare sul titolo russo: *Dvojniki* è comunemente tradotto con // *sosia*, parola che, — derivata dal nome latino Sosia, il servo di Anfitrione delle omonime commedie di Plauto e di Terenzio, sotto le cui sembianze si nasconde spesso Mercurio per condurre a termine i suoi intrighi — è entrata nell'uso comune per indicare persona molto somigliante a un'altra. Nel caso specifico del racconto dostoevskijano risulterebbe appropriata anche se elude il valore semantico della parola russa che contiene la radice *ava* (due); tenendo presente che in altre parole di lingua indeoeuropea tale radice è conservata (nel francese *Le doublé*, nell'inglese *The doublé* e nel tedesco *Das Doppelgänger*), la scelta nella traduzione italiana di // *doppio*, risulta a mio parere più giustificata non soltanto sul piano etimologico, ma anche su quello contenutistico, in quanto evidenzerebbe immediatamente il raddoppiamento di una entità, di una unità (un lo), e il suo conseguente sdoppiamento, la sua permuta con un altro lo(1).

(1) Suggestiva anche se discorde dall'originale appare la traduzione scelta da Umberto Barbaro, « L'altro io », compresa nella raccolta F. Dostoevskij, // *romanzo del sottosuolo* a cura di G. Pacini, Milano, Feltrinelli, 1974.

La tendenza di un soggetto a identificarsi con un altro del tutto simile a se stesso (sia esso un altro reale o frutto della fantasia), secondo l'interpretazione psicoanalitica risulta da uno stato di dubbio in cui vive tale soggetto il quale, non avendo una precisa coscienza del proprio io, tende a sostituirlo con quello di un altro, estraneo. Tale sostituzione risulterebbe essere una sorta di difesa dall'autoannientamento, tanto che nel suo « sosia » il soggetto incarna ogni specie di possibilità (sociali, emotive, sentimentali e perfino estetiche) in lui non realizzate. Esattamente in questo stato di dubbio, di incertezza e di fragilità, Dostoevskij presenta il protagonista del suo racconto: Goljadkin. « Mancava poco alle otto del mattino quando il consigliere di Stato Jakov Petrovič Goljadkin riprese conoscenza dopo un lungo sonno ... » (2). La scelta di un verbo come *očnut'ja* (riaversi, rianimarsi) è estremamente indicativa, in quanto più che far riferimento all'azione del risveglio vero e proprio, esprime una lenta ripresa dei sensi e quindi una ripresa di conoscenza a seguito di una sua perdita, come per esempio dopo uno svenimento.

(2) Tutte le citazioni dal testo sono di mia traduzione.

A tale verbo Dostoevskij farà ricorso ogni volta che vorrà sottolineare proprio questo ambiguo passaggio da uno stato di semincoscienza, vissuto dal protagonista come ossessivo e perturbante, a uno più consapevolmente reale, anche se non meno angosciante. Basterà citare il risveglio (cap. VI) la mattina dopo il primo incontro notturno con Goljadkin junior, quando « tutte le insolite cose del giorno prima e l'inverosimile terribile notte con le sue inamissibili avventure gli parvero spaventosamente evidenti ... ma nello stesso tempo tutto ciò era così strano, incomprensibile, assurdo, tanto da sembrare impossibile » oppure nel finale, dove, perduti i sensi, Goljadkin « tornò in sé (*očnulsja*) e vide che i cavalli lo portavano per una strada sconosciuta. A destra e a sinistra nereggiavano foreste; il luogo era deserto e buio ». Questo sotterraneo rifiuto della realtà, viene sottolineato da Dostoevskij con puntuale meticolosità fin dal primo risveglio, alle ore otto circa, della prima delle quattro terribili giornate, nel corso delle quali progredisce e si conclude il dramma di Goljadkin: già allora « non è del tutto convinto di essere sveglio o di dormire ancora, è incerto se tutto ciò che gli succede intorno sia realtà o piuttosto un prolungamento delle sue disordinate visioni oni-riche ». In questo caso l'uso della parola *grěza* (nella sua valenza di *videnie* = visione) al posto di *mečta* (sogno), suggerisce l'ipotesi della proiezione di un desiderio inespresso. Altro segno indicativo che circonda lo stato di incertezza e di insicurezza è rappresentato dal gesto che Goljadkin compie immediatamente non appena si alza dal letto: « corse verso un piccolo specchietto tondo ». La chiave interpretativa di questo gesto è più che esplicita, tuttavia Dostoevskij ricorre alla presenza dello specchio non solo quando vuole far notare il bisogno di Goljadkin di verificare la propria immagine (come in questo caso o nel cap. III quando, entrato al ristorante, prima di sedersi si dà una controllatina allo specchio) ma anche come simbolo di una più specifica ambiguità e di più inquietante mistero (cfr. al cap. IX quando da dietro lo specchio, che Goljadkin

aveva creduto fosse una porta, appare improvvisamente il suo sosia, o al cap. XII quando lo stesso « odiato » nemico riappare inspiegabilmente proprio da dietro uno specchio).

Questo gesto di guardarsi allo specchio provoca spesso in Goljadkin una certa soddisfazione [*udovol'stvo*] e non a caso è accompagnato, con ripetuta insistenza, da gesti di autocompiacimento, come lo stropicciarsi le mani, il sorridere o l'ammiccare ai presenti (Petruška in casa, o i colleghi in ufficio), eppure Dostoevskij precisa immediatamente l'estrema fragilità e la breve durata di questa soddisfazione; ad ogni istante essa può trasformarsi nel suo esatto contrario, in uno stato di scontentezza [*neudovol'stvo*] tale, da condurre il soggetto allo sconvolgimento e alla perturbazione (*rasstrojstvo*). Su questo termine russo — composto dal prefisso *raz* che indica separazione, divisione, movimento in vari sensi o azione intensiva e dalla parola *stroj* = ordine, regime, formazione, secondo il dizionario dell'Ožegov, esprime « un completo disordine a seguito del mutamento di uno stato; una situazione spiacevole causata da un danno, da una forma di disorganizzazione o da uno sconvolgimento di un ordine; malattia che turba le funzioni naturali di un organo; malumore, dolore, e perdita di un equilibrio spirituale — mi pare possano confluire le diverse definizioni che Freud attribuisce alla parola *Unheimliche* (3). In italiano, come nota il curatore del testo freudiano, il termine risulta pressoché intraducibile, « potrebbe essere reso volta volta con inquietante, lugubre, sinistro, non confortevole, sospetto, ambiguo, infido e designa comunque una sensazione di insicurezza, inquietudine, turbamento o disagio, suscitata da cose, eventi, situazioni o persone » (4). Che in Goljadkin questa minaccia sia sempre in agguato, risulta evidente dal suo rapido cambiamento d'umore, le cui cause spesso sono determinate dalla paura degli altri, persone a lui note ma che sente come estranee. Si viene così a produrre quella situazione perturbante che, come afferma Freud, si concretizza in una « sorta di spaventoso che risale a

(3) S. Freud, « Il perturbante », in *Opere 1917-1923*, Torino, Boringhieri, 1977, p. 81.

(4) *Ibidem*, p. 83.

quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare » ma che per delle ragioni strettamente legate alla formazione psichica del soggetto, risulta « nuovo e inconsueto » generando uno stato di incertezza intellettuale. Basterà, per esempio, che il servo Petruška, nel cap. I, parli con degli inquilini sulle scale, perché Goljadkin s'immagini una congiura contro di lui e dica: « Mi ha venduto »; oppure più tardi, quando in carrozza incontrerà prima i colleghi e poi il suo superiore Andrej Filippovič, « dopo una eccessiva allegria, il suo sorriso si tramutò in una espressione strana e preoccupata » a cui segue prima un tremito, « rabbrividi » (*vzdrognul*) poi un intontimento, « rimase tramortito » (*obmer*). Anche questi verbi ricorreranno di continuo per esprimere un improvviso e rapido trasalimento, seguito da una perdita momentanea dei sensi e un irrigidimento quasi fisico. In questi rapidi passaggi verso una « indescrivibile angoscia » [*neopysannaja toska*], Goljadkin non sa più esattamente cosa fare e come primo istinto è portato a negare se stesso, si dice: « ... non sono io, ma qualcun altro sorprendentemente simile a me ... non sono io, non sono affatto io, non sono io e basta! » Goljadkin, dunque, teme ciò che gli è più familiare: se stesso e verbalizzando questa paura esprime un reale ma celato desiderio, la cui dialettica lo trascinerà, attraverso fasi grottesche, verso la tragedia. Questa lacerazione tra l'io e il non io lo spinge a un bisogno di azione, sente di voler mettere a prova se stesso, s'interroga tra le varie e infinite soluzioni che gli si prospettano, è assalito dal dubbio, dall'esitazione e finisce col comportarsi in modo contraddittorio. Ecco l'erompere dei pensieri che lo assale alla vista di Andrej Filippovič: « Fare un cenno d'inchino o no? Farsi riconoscere o no? Presentarsi o no? » Si nasconde in fondo alla carrozza, quasi a trovare un rifugio, ma poi si toglie il cappello e saluta; in altre occasioni darà al cocchiere o al servo una serie di ordini contraddittori e lui stesso cambierà in continuazione le decisioni o le direzioni prese.

Questo rapido susseguirsi di improvvisi cambiamenti

di situazioni, in tutto l'arco della narrazione, è segnato da una cadenza ritmica di avverbi del tipo:

improvvisamente, di colpo, rapidamente, ad un tratto, in un attimo ... [*vdrug, migom, bystro, razom, vot* ...]. Una ulteriore riflessione sul carattere di Goljadkin emerge dal rapporto che egli instaura con il medico Krestjan Aleksandr Rudenspit (5). La presenza del medico, rivela uno stato di malattia. Ora, il rapporto con la malattia, come sostiene lo studioso Jacques Catteau nel suo splendido libro *La création littéraire chez Dostoïevski*, è spesso « la parola chiave dell'edificio dostoevskijano » (6), ma a parer mio si è portati troppo spesso a vedere ovunque l'effetto della malattia, con il rischio di perdere di vista l'ottica più strettamente letteraria. Sul dato della malattia è stato scritto abbastanza, voglio solo precisare alcune circostanze determinanti ai fini di un più completo inquadramento di quest'opera all'interno dell'intera produzione dostoevskijana. Faccio riferimento a dati cronologici e a precisi momenti biografici dell'autore, risalenti alla prima ideazione e all'ulteriore sviluppo della figura di Goljadkin.

Tra « le molte idee nuove » (7) che in una lettera del 4 maggio del 1845 al fratello Michail Dostoevskij dice di avere, sicuramente deve essere compresa anche quella su // *doppio* se, nell'estate successiva trascorsa sempre insieme al fratello a Rebel', gli espone un primo piano del lavoro. Rientrando a Pietroburgo dopo la vacanza, in un'altra lettera del settembre, in cui fra l'altro fa riferimento a se stesso come a « un vero e proprio Goljadkin », scrive: « Goljadkin ha avuto la meglio sul mio *spleen*. Mi sono venute in mente due idee e una situazione nuova ». La successiva lettera dell'ottobre entra già nel merito del lavoro di stesura e illustra un processo creativo abbastanza complesso e difficoltoso, tanto che in una ulteriore lettera del 16 novembre confessa: « Goljadkin non è ancora finito ... viene fuori benissimo, sarà il mio *chef d'oeuvre* ». Il lavoro continua freneticamente fino a pochi giorni prima della pubblicazione sul n. 2 della rivista « Annali patri » (« Otečesvennye zapiski ») del 24 febbraio del 1846.

(5) Probabilmente a suggerire questo cognome fu il medico Aleksandr Egorovič Risenkampf, un amico con il quale Dostoevskij visse, nello stesso appartamento, agli inizi degli anni '40.

(6) Jacques Catteau, *La création littéraire chez Dostoïevski*, Institut d'études slaves, Paris, 1978, p. 162.

(7) I brani delle lettere sono tratti dal tomo I delle *Opere complete (Polnoe sobranie sočinenij)* di F.M. Dostoevskij, in XXX volumi, pubblicati dall'Istituto di Letteratura russa dell'Accademia delle Scienze dell'URSS, a Leningrado, dal 1972 e ancora non complete.

Che in quegli anni Dostoevskij avesse un rapporto diretto con la malattia mentale viene confermato sia da una sua autoanalisi, espressa a 10 anni di distanza circa, nel 1859, in cui si legge: « Sono stato malato per due anni di seguito (alla metà circa degli anni 40) di un male strano, psichico. Soffrivo di ipocondria. C'è stato perfino un periodo in cui perdevo conoscenza. Ero troppo irascibile, impressionabile, capace di deformare anche i fatti più banali » (8); sia dalle *Memorie* del dottor Stepan Dmitrevič Janovskij, il medico che l'ebbe in cura durante alcuni attacchi, allora qualificati come attacchi di epilessia. Il medico afferma che Dostoevskij amava molto intrattenere con lui lunghe discussioni sulla malattia mentale e « che molto spesso prendeva in prestito manuali scientifici sulle malattie cerebrali e sul sistema nervoso »(9).

(8) Citato da Leonid, P. Grossman, in *Dostoevskij*. Roma, Samona e Savelli, 1968, p. 118.

Su una conoscenza personale dei sintomi di un disturbo psichico, dunque, Dostoevskij inserisce anche letture tecnico-scientifiche e sa talmente bene quale è il tipo di rapporto che tiene legati medico e paziente che, quando Goljadkin si reca dal medico, suggerisce, « probabilmente per tranquillizzare se stesso ... perché aveva sentito l'urgente bisogno di dire qualcosa di molto interessante » e d'altra parte lo stesso Goljadkin continua a ripetersi « sarebbe stupido nascondersi, il medico, come si dice, è come un confessore ... conoscere il paziente è un suo obbligo ». Facendo bagaglio della sua esperienza Dostoevskij muta, tuttavia, questo iniziale rapporto di fiducia in una forma di diffidenza, non appena durante la conversazione (in cui tra l'altro insiste sul dato confusionale del protagonista, facendolo balbettare, ricorrendo a frasi mozze, a luoghi comuni e facendolo sedere e rialzarsi in continuazione) Goljadkin vede nel medico non più il confidente passivo a cui affidare i propri segreti ma una entità attiva che gli suggerisce « una radicale trasformazione del suo genere di vita ». Tanto è vero che al solo suono di quel verbo « lei deve *rivoluzionare* il suo carattere » [*perelomit'*, in russo è un verbo molto sintomatico, in quanto esprime l'azione dello spezzare in

(9) *Ibidem*.

due parti qualcosa, col significato traslato di cambiare radicalmente, di spingere con una certa violenza qualcuno ad essere profondamente diverso), Goljadkin reagisce con quella fermezza di cui è capace solo quando avverte un reale pericolo e che

10 porta ad esaltare i suoi modelli esistenziali: « io amo la calma ... vado per la mia strada, me ne sto per conto mio ... sono una persona pacifica ... amo la tranquillità (*ljublju spokojstvie*) e non la vita mondana ... io sono un uomo semplice, senza pretese,

11 mio aspetto è modesto ... Sono un uomo da poco ma non mi lamento del fatto di essere un uomo da poco. Anzi, sono perfino fiero di non essere un grand'uomo, ma un uomo da poco. Non sono un intrigante, e anche di questo ne vado fiero. Agisco apertamente, senza sotterfugi ... ». È una autodifesa di principio — sui cui valori si innesteranno più tardi quelli di segno assolutamente opposto di Goljadkin junior — dettata sul momento da un sottile e penetrante senso di diffidenza [*nedoverie*] che lo travolgono verso « una inquietudine, una grande inquietudine, un'estrema inquietudine » [*bespokojstvo* indica qui l'esatto contrario della « tranquillità » = *skopojstvie*, precedentemente difesa) i cui segni sono riconoscibili anche in un cambiamento fisico esteriore: « I suoi occhi grigi ebbero uno strano lampo, le sue labbra cominciarono a tremare, tutti i suoi muscoli, tutti i lineamenti del suo volto cominciarono ad alterarsi e a contrarsi ». Siamo di fronte alla lenta ma inevitabile trasformazione (sottolineata dai prefissi verbali *za* che esprimono il progressivo avviamento di un processo) da Dottor Jekyll a Mister Hyde.

Il medico riapparirà solo alla conclusione del racconto, ma con sembianze assolutamente diverse. Goljadkin, al limite della sofferenza, sembra solo voler farla finita, non oppone resistenza e a chi lo sta conducendo verso la carrozza dice « Sono pronto, prontissimo » e sentendosi soffocare « perdette i sensi » (letteralmente l'espressione *vpal v zabyt'ë* significherebbe cadere in deliquio) e in questa sorta di vaneggiamento il medico gli appare non più come

l'immagine di un amico ma quasi quella di un gendarme (quello presagito nel sogno al cap. X) che gli parla con un accento tedesco prima sconosciuto, che usa un tono severo di rimprovero e che lo minaccia con la prospettiva della condanna al manicomio.

Questo emergere del delirio, stadio ultimo di sdoppiamento e di scollamento dalla realtà, sul piano della rappresentazione letteraria non ha mai connotati specificatamente fantastici. Tutto risulta incredibilmente vero e contemporaneamente immaginato. I margini tra il mondo della fantasia inferiore e quello esteriore, nell'esposizione narrativa, non sono mai netti e precisi, anzi spesso è lo stesso autore che inserisce ragionamenti logici o digressioni personali quasi a motivare, ammiccando con il lettore, l'incongruenza di certe situazioni paradossali. Per esempio, per giustificare il terrore di Goljadkin quando sul ponte, dopo la precipitosa fuga dalla casa di Olsufij Ivanovič (cap. V) incontrerà per la prima volta *l'altro*, Dostoevskij commenta: « Già, e a buona ragione, del resto. Il signor Goljadkin aveva perfettamente riconosciuto il suo amico notturno. Il suo amico notturno non era altri che lui stesso, era il signor Goljadkin in persona, un altro signor Goljadkin, ma perfettamente identico a lui, insomma, era, quel che si dice, il suo doppio, sotto tutti gli aspetti ... ». Dopo quel primo incontro inizierà la reale doppia vita del protagonista e questo dualismo investirà tutto il mondo circostante, compresa la città di Pietroburgo con la sua precisa toponomastica, le sue brume autunnali e i suoi cupi colori. Ogni dato sarà percepito e interpretato come vero, senza che per questo perda un suo alone di ambiguità, così come ogni fatto, dotato di tutti gli attributi del reale, sarà vissuto nella sua potenziale realizzabilità. Risvegliandosi la mattina dopo questa allucinante visione, Goljadkin ancora una volta crederà di stare vivendo un incubo e si domanderà: « È stato un delirio [*bred*], una allucinazione momentanea della fantasia [*mgnovennoe rasstrojstvo voobraženija*] o un ottenebramento delle facoltà mentali [*otemnenie* ».

urna)? » ricorrendo a termini tutti tecnici di un linguaggio strettamente scientifico. Questa lacerazione tra il desiderio di diventare un altro sul piano sociale, affettivo (vedi la sua immaginaria vicenda d'amore con Klara Olsufievna) ed estetico (non a caso l'aspetto fisico di Goljadkin junior è quello di un giovane aitante) e la contemporanea rinuncia a tale desiderio lo portano progressivamente verso forme di autoavvilimento e di autodistruzione.

L'iniziale rapporto di affabile amicizia che si instaura tra i due Goljadkin lascerebbe pensare a una supremazia del desiderio di Goljadkin senior sulla sua volontà di rinuncia; sarà solo successivamente, via via che Goljadkin junior si comporterà in un modo che il I non riconoscerà più come suo, che costui assumerà i peggiori connotati conformi al suo perfido contegno. Sul piano etico diventerà un farabutto [*podlec*], una banderuola [*vertl'javyj*] un leccapiiedi [*lizun*], un leccapiatti [*lizobljud*] e su quello mondano un mattacchione [*šalun*], un pagliaccio [*prygun*] un ridanciano [*chochotun*] (10), fino ad essere apertamente: il nemico falsamente nobile [*ložno blago-rodnyj neprijatel'*], il falso amico [*ložnyj drug*], il perfido amico [*verolomnyj drug*], l'irriducibile nemico [*neprimirimyj vrag*], il crudele nemico [*ožestočennyj neprijatel'*] (11), colui che sa comportarsi in società, sa parlare, sa scherzare e portare via all'altro non solo il posto di lavoro ma anche l'affetto di una donna.

(10) Tutti sostantivi in cui va sottolineata la prevalenza dei suoni consonantici z, s, /, nelle varianti zu, zo e /i, lu, lju.

(11) Con un magistrale gioco di spostamento tra i diversi sinonimi di « amico » e la continua ripresa di aggettivi e avverbi su cui alternativamente viene a cedere la particella negativa.

Eppure proprio queste due polarità, in una certa misura, da sempre sono appartenute a Goljadkin. Dostoevskij le aveva anticipate ancora quando il misero impiegato, al capitolo IV, dopo essere rimasto nascosto per circa due ore nel ripostiglio, prima di entrare alla festa in casa di Olsufij Ivanovic, alla fine osa entrare: già allora la paura era di Goljadkin senior e l'insolenza di Goljadkin junior.

Fra i tanti esempi indicativi ad illustrare il grado di implicazione dello scrittore nella vicenda esposta e nei confronti del destino del protagonista, la festa del cap. IV costituisce un modello per eccellenza di narrazione condotta « dal di dentro ». Il vissuto di

Goljadkin è per Dostoevskij esperienza ancora in atto, in cui si sente completamente coinvolto, tanto da rendere spesso impossibile un distacco interpretativo. Tuttavia anche l'atteggiamento dello scrittore non è esente da quella ambiguità di cui si parlava precedentemente e oscilla continuamente, sul piano della scelta stilistica, all'interno di uno sbilanciato equilibrio. Nel contatto con la realtà ora tocca punte di dolorosa chiarezza, risultando realisticamente descrittivo, quasi distaccato cronista, ora per la tensione emotiva trasferisce l'intero episodio in una sorta di atmosfera trans-reale. Nel corso della festa (come in altre occasioni) lo stato di agitazione, di turbamento, o di delirio del protagonista, da un lato, viene descritto riportando nel concreto dettaglio la reazione degli astanti, dall'altro, l'andamento prosastico, contrappuntato da una cadenza musicale e linguistica che si sviluppa in tre tempi, ciascuno dei quali è contrassegnato da un « forte » e da un « piano » cui segue una pausa di silenzio e immobilità, acquista maggiore valore concettuale. Seguiamo la cadenza ritmica; I° tempo: « la spietata orchestra attaccò fragorosamente una polka [*bec-poššadnyj orkestr grjanul pol'ku*], Goljadkin « sussultò » (*vzdrognul*) « tutto cominciò ad agitarsi come un mare » (*vce zavolnovalos' kak more*), << improvvisamente tutto si confuse, precipitò » [*vdruk vse zamešalos', zasuetilos'*] e << la musica tacque » [*muzyka umolkla*], « ... Goljadkin si muoveva a stento » [*edva dvigalsja*]; II° tempo: « Klara lanciò un grido » [*Klara vskriknula*] ... « tutti facevano domande, gridavano, discutevano » [*vse sprašivalo, kričalo, raccuždalo*], « l'orchestra tacque » [*orkestr umolk*] « e il nostro eroe, ... quasi sorridendo macchinalmente, borbottò fra sé » [*geroj naš ... masinal'no, otčasti ulybajas', čto-to bormotal pro sebja*]; III° tempo: quando ormai cacciato fuori, si riprende al contatto dell'aria fresca, « arrivò fino a lui il suono fragoroso dell'orchestra » [*do nego doleteli zvuki vnov' grjanuvšego orkestra*] e nel finale, riacquistando tutte le forze « si precipita fuori verso l'aria, verso la libertà » (*brosilsja von, na bozduch, na volju ...*) (12).

(12) L'attenzione agli effetti acustici va qui sottolineata nella frequenza dei suoni gutturali dei gruppi consonantici *str, gr, vzdr, zd, vskr, spr, kr* che alternandosi a quelli più dolci di *sa, ca, as, los* raggiungono una musicalità irripetibile nella traduzione.

Anche nel sogno del cap. X, che riproduce il comportamento malvagio e infame di Goljadkin junior nei confronti del derelitto Goljadkin senior, la stessa cadenza ritmica non fa che seguire parallelamente la sua progressiva estensione verso l'incubo. Il rapido susseguirsi di lunghe frasi, spezzate di continuo da ripetuti avverbi di tempo e disseminate di ogni segno di interpunzione, s'interrompe sull'ossessiva iterazione di quel « appariva la nota persona » (*javljalos' izvestnoe lio*) fino a bloccarsi a quel grido:

« No!, non sarà così! » (*Ne budet že etogo!*) Al contrasto tra rumori assordanti e imbarazzanti silenzi, in altre scene di delirio, fa riscontro l'antinomia tra bagliori di luce e il buio, come nella scena della trattoria (cap. XI) in cui Goljadkin si rifugia per leggere la lettera di Klara Olsufievna e inavvertitamente fa cadere la boccetta con la medicina prescrittagli dal medico: « Ad un tratto sussultò e quasi gridò dallo spavento. Una luce nuova si diffondeva intorno a lui. Un liquido scuro di un ripugnante color rossastro scintillò sotto i suoi occhi con un bagliore sinistro ... La boccetta gli cadde dalle mani e si ruppe. Lanciò un urlo e fece due balzi all'indietro, mentre la macchia del liquido si allargava ... Goljadkin tremava tutto; il sudore gli imperlava le tempie e la fronte ».

Questo passo suggerisce una digressione e fa ricordare che, sebbene in Dostoevskij il colore non abbia un preciso valore simbolico, in questo caso il rosso, « colore », secondo la definizione che da Kandinsky nel suo libro *Dello Spirituale nell'arte* (13) « che può essere solo pensato o visto con gli occhi della mente », e, quindi, in quanto tale, « colore senza confini ... vivace, acceso e inquieto » appare diametralmente opposto al colore verde delle divise dei funzionari zaristi e della tappezzeria dell'appartamento di Goljadkin, « un colore disperatamente immobile e passivo », per ricorrere ancora alla definizione kandiskijana, « un colore che, nella società dei colori è ciò che la borghesia rappresenta nella società degli uomini: un elemento immobile, senza desideri, soddisfatto e raggiante ». Mentre al cap. XII, quando

(13) Wassily Kandinsky, *Tutti gli scritti*, Il vll., Milano, Feltrinelli, 1974.

Goljadkin viene abbagliato dal riflesso degli stivali di vernice nera di sua eccellenza (e il nero qui appare come colore della morte), pensa fra sé: « Questo si chiama *blick* (14), un termine in uso fra i pittori, altri invece questo riflesso lo chiamano *rilievo luminoso* », questa annotazione erudita, assume, in un momento di acuta tensione drammatica, sfumature quasi da umorismo nero.

Il tema dello sdoppiamento e delle allucinazioni che può subire un soggetto, sono di chiara derivazione romantica o più specificatamente hoffmaniana (basterà citare anche solo alcune opere di Hoffman per constatare quanto questo problema interessasse

10 scrittore, per esempio / *sosia*. *Gli elisir del diavolo*, *Considerazioni del gatto Murr*, *La scelta della fidanzata*. *L'uomo di sabbia*, ecc. ...) tuttavia su questa affermazione è necessario fare un distinguo. Dostoevskij, a differenza di Hoffman, non introduce mai il lettore in un mondo puramente fantastico, inventato o prodotto solo da una mente malata, un mondo la cui comprensibilità è riservata, come afferma Freud, a una «razionalità superiore » (15) assolutamente ignota al folle. Dostoevskij presenta piuttosto un tipo di proiezioni reali (potremmo dire perfino coscienti) proprie della visione del mondo del folle stesso. Quanto più queste proiezioni si scontrano con la realtà, tanto più dolorosa è la reazione del soggetto. È interessante, ai fini di una verifica nel tessuto narrativo, soffermarsi sull'analisi di alcune scelte linguistiche introdotte da Dostoevskij per rendere lo stato di completo dilaniamento di Goljadkin. Si tratta quasi sempre di una serie di aggettivi come:

« sconvolto » [*racctroennyi*], « irritato » [*razdražennyj*], « scarmigliato » [*rastrěpannyj*], « fatto a pezzi » [*rasterzannyj*], « smarrito » [*rasterjannyj*], in cui l'insistenza ancora una volta del prefisso *raz*, sottolinea qui un processo di dispersione e moltiplicazione intensiva; oppure di verbi quali: *oledenet'*, che dalla radice di *lěd* = ghiaccio, esprime un blocco del processo vitale, *ostolbenet'* = allibire, letteralmente, = restare di stucco o *stuševat'sja*, la cui spiegazione ci viene fornita dall'autore stesso sulle pa

(14) Dostoevskij fa ricorso alla parola tedesca che significa sguardo, occhiata rapida e da cui deriva il termine russo « lucido riflesso ».

(15) Op. cit., p. 92.

(16) F. Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, Firenze Sansoni, 1981, p. 1144.

gine del suo *Diario di uno scrittore*. « La parola significa scomparire, annientarsi, ridursi per così dire, a nulla. Ma annientarsi non all'improvviso, non scomparire nella terra, con tuoni e lampi, ma, per così dire, delicatamente, pianamente, impercettibilmente, sprofondarsi nel nulla » (16). Altre volte invece la scelta cade su dei sostantivi del tipo: *otemnenie* = = ottenebramento, dalla radice *temno* = buio; *oslablenie* = indebolimento, torpore e *onemenie*, che dal verbo *nemet'* = ammutolire, indica l'afasia che colpisce il soggetto annientato dal dubbio [*razdum'e*] e spinto allo sbandamento [*razbrod*]. Tutti casi in cui la radice etimologica, nei suoi differenti significati, si associa all'idea di una rinuncia alla vita. Va inoltre precisato che la descrizione delle reazioni interiori, psicologiche del personaggio trovano sempre un riscontro effettivo anche sull'aspetto fisico esteriore. Più di una volta Dostoevskij insiste sul « terribile sguardo annientatore » di Goljadkin, tanto che quando si trova in situazioni di profondo disagio (come al cap. Ili) " cambia addirittura andatura, zoppica, cammina a piccoli passetti, inciampa », spesso « arrossisce », « gli si paralizza la lingua », « gli vengono le lacrime agli occhi »; altre volte invece l'inquietudine si manifesta con i segni di una grande spossatezza fisica, è stremato, suda freddo e trema in tutto il corpo. Nel finale, addirittura, quando si lascia portar via, « il cuore gli doleva sordamente nel petto, il sangue gli pulsava alla testa come una fonte bollente; si sentiva soffocare, sentiva il desiderio di sbottonarsi la giacca, di denudarsi il petto, di cospargerlo di neve e di bagnarsi con l'acqua fredda ».

Le creazioni letterarie dostoevskijane non sono mai arbitrarie o paradossali come quelle hoffmaniane, Dostoevskij sviluppa sempre dei fatti ciascuno dei quali rappresenta l'effetto coerente di una ben determinata reazione. A questo proposito Jacques Catteau afferma: « Ciò che in Hoffman non è che un'ironia di fondo, pudica e accattivante, destinata a svelare le rivelazioni inquietanti del subconscio, nell'autore de // *doppio* si trasforma in una farraggine artificiale, una maschera esteriore che altera il tragico reale

del soggetto... Dostoevskij conosce certo lo stile panflettistico, sa usare il burlesco e il grottesco per creare un effetto di dissonanza, per mettere in rilievo il tragico e il patetico, ma ignora lo humour romantico quando un dramma lo imprigiona dolorosamente » (17).

Dunque, quell'idea « eccezionale » di cui Dostoevskij parla nella lettera al fratello Michail del 1859, e a cui « non è disposto a rinunciare per la sua importanza sociale », che egli « ha creato per primo » e di cui è « stato profeta » (18) quell'idea « luminosa » su cui ritorna ne // *Diario di uno scrittore*, nel novembre del 1877, definendola « la cosa più seria che abbia mai introdotto nella letteratura », non è soltanto l'aver trattato il tema dello sdoppiamento patologico, anormale, il processo schizoide di una mente umana, quanto l'aver portato alla « scoperta dell'irriducibile dualità dell'anima umana » (19), l'aver anticipato che « la voce del sogno, dello stato patologico, delle manifestazioni anormali, *conducono* all'uomo e che non vanno condannate in quanto pericolose o estranee alla nostra esperienza quotidiana »(20). Del resto lo stesso Dostoevskij aveva detto di sé: « Mi definiscono psicologo; è falso, sono solo un realista nel senso più alto del termine, nel senso che descrivo tutte le profondità dell'animo umano » (21).

Il confronto con Hoffman, porta necessariamente a un altro confronto: quello con Gogol'. La storia del povero impiegato Goljadkin è certamente un ulteriore sviluppo del Popriscin di *Le memorie di un pazzo*. Dostoevskij, tuttavia, pur seguendo le orme gogoliane, sul piano letterario da all'azione del suo racconto una cadenza più tragica, con ritmi più dinamici, mentre sul piano psicologico, allarga il tema dell'umiliazione dell'impiegato-vittima, oppresso dalla società burocratica petroburghese. Spinge, cioè, più a fondo l'indagine sul tema della dignità offesa, dell'amor proprio (*ambicija*), dell'uomo straccetto (*čelovek-vetoška*) che conserva una coscienza dei propri principi morali (ribaditi e difesi contro la malvagità degli altri), anche se tale coscienza si presenta sotto forma di malattia e alienazione.

(17) *Op. cit.*, p. 87.

(18) Parole tratte dall'epistolario compreso nelle *Opere complete, cit.*

(19) J. Catteau, *Op. cit.*, p. 87.

(20) *Ibidem.*

(21) Dalla « Biografia » in *Opere complete, cit.*

Il legame genetico della poetica dostoevskijana con quella gogoliana risulta evidente anche in altre precise citazioni: il dialogo di Goljadkin con Petruska a proposito dell'arrivo della carrozza (cap. 1), rimanda alla scena iniziale di *Una domanda di matrimonio*, mentre la descrizione del ballo (cap. IV) richiama nello stile comico-grottesco, nelle espressioni retoriche e altisonanti, la festa a casa del governatore del Cap. I di *Le anime morte*. C'è, inoltre, da rilevare una continua coincidenza di nomi, quello di Petruska, di Karolina Ivanovna, non che il ricorso a una semantica fonetica che qualifica, anticipatamente, alcuni personaggi: da Goljadkin stesso (dalla radice *gol'*, che, come riporta il dizionario del Dal', indica sia uno stato di assoluta nudità, di spoliatura sia il ceto sociale di persone estremamente povere) a Svinčatkin (da *svinja* = maiale), a Pereborkin (da *perebor* che definisce uno stato di eccessiva abbondanza) fino a quello di Nedoborov (da *nedobor* che allude, invece, a una menomazione). Per ultimo, va tenuto presente che il titolo iniziale *Le avventure del signor Goljadkin [Priklijučenija gospodina Goljadkina]* fu mutato nell'edizione successiva con quello di // *doppio. Poema pietroburghese (Dvojniki. Peterburgskaja poema)*, che può essere interpretato come un omaggio al poema pietroburghese, *Le anime morte*, di Gogol'.

Un'analisi a parte meriterebbero — ma forse non in questa sede — non solo il confronto tra la prima edizione apparsa sulla rivista « Annali patri » nel 1846 e quella in volume del 1866, ma anche tutti i successivi cambiamenti e gli sviluppi, risalenti agli anni 1860 e 1863-73, conservati nei taccuini (22) dello scrittore ma, *tuttavia, mai portati a termine. in considerazione della fredda accoglienza della critica* (23), Dostoevskij, nell'edizione in volume, tolse tutti i riassunti che precedevano i singoli capitoli e accorciò la trama (riducendola a 13 capitoli, rispetto ai 14 precedenti), eliminò molte ripetizioni, sintetizzò alcune situazioni, senza tuttavia modificare in nulla la trama. Fece, cioè, un tentativo di migliorare quella forma che, come egli stesso ammise

(22) Tutti i successivi brani tratti dai taccuini *appaiono nel volume Do-stoevskij inedito, a cura di Lucio Dal Santo, Firenze, Vallecchi, 1980.*

(23) Sarebbe troppo lungo riportare nel dettaglio tutti i giudizi della critica. Accanto a quelli negativi - espressi fra i primi da V.G. Belinskij, da K.S. Aksakov e da A. A. Grigorev che definì il raccon-

uno scrittore nel 1877, non gli era riuscito di trovare: « allora non dominai la mia materia ». Più complesso risulta inquadrare l'andamento degli ipotizzati rimaneggiamenti; diremo soltanto, per ragioni di spazio, che appartengono a due ordini di idee. Da un lato indicano l'intenzione dell'autore di ampliare, con l'aggiunta di nuove situazioni e di nuovi episodi, il rapporto tra i due Goljadkin, spingendone più a fondo l'intimità, come risulta da questa annotazione: « G-junior sa tutto sul maggiore e può venire a sapere tutto. Potenza del soprannaturale. Il minore conosce, a quanto pare, tutti i segreti del maggiore, quasi fosse la personificazione della sua coscienza ». Dall'altro, invece, testimoniano una precisa volontà dello scrittore di spostare l'azione nella sfera socio-politica, inserendo motivi tratti dall'attualità. Goljadkin per esempio, fin dall'inizio porta in sé i segni della doppiezza, frequenta il circolo Petraševskij dei socialisti utopisti e contemporaneamente ne denuncerà i membri alla polizia. Le due laconiche parole « ossigeno e idrogeno » a loro volta farebbero riferimento ai principi materiali dei progressisti, in netto contrasto con « l'essere supremo ». In altri termini, l'abbandono della scelta religiosa per quella ateista presupporrebbe una intenzione dello scrittore di sviluppare in chiave caricaturale il socialismo. Indicazioni certo molto interessanti ma che richiederebbero un'attenzione e uno studio più dettagliato e completo. La chiave caricaturale e grottesca, sia pure, a un livello di più curiosa e giocosa descrizione, riappare nella nota « a casa, su tutto il frac, sono attaccate cartine di caramelle »; mentre tutta una serie di frasi del tipo: « Rapporto giuridico e patriarcale nei confronti dell'autorità ... », « Anatomia di qualunque rapporto russo con l'autorità », « se l'autorità sostituisce il padre, interviene il senso della famiglia » e ancora « il principio dei rapporti del bambino con il padre » offre un ricco materiale grazie al quale si potrebbe risalire direttamente alla prima formazione culturale e familiare dello scrittore.

A conclusione di questa analisi che, certo, non vuole essere esaustiva ma con la quale ho inteso fissare

to « una cosa ripugnante come un cadavere » - va segnalato quello positivo di N.A. Dobroľubov che seppe associare il tema sociale a quello della tragedia psichica.

alcuni nodi di riflessione passibili di ulteriore indagine, si può affermare che // *doppio* rappresenta una tappa decisiva nello sviluppo creativo di Dostoevskij, segna una radicale spartiacque tra la produzione precedente e quella successiva e apre il solco verso tutta la sua futura attività letteraria. Sebbene l'autore non abbia mai più ripreso direttamente la figura di Goljadkin, le turbe che agitano la sua anima sono rintracciabili in molti dei protagonisti dei suoi grandi romanzi: da Raskol'nikov a Ivan Karamazov, fino a Pëtr Verchovenskij.