

Dostoevskij, Dante e la critica al falso realismo

Alessandra Elisa Visinoni

Resumen

Este artículo examina el papel que desempeña *La divina comedia* de Dante Alighieri en el desarrollo teórico de la concepción del realismo «en el sentido más elevado» de F. M. Dostoievski. Aunque es cierto que las referencias a Dante y a su obra maestra más famosa son más bien escasas en las *Obras Completas* de Dostoievski, encontramos, no obstante, que están relacionadas principalmente con el tema de la veracidad en la representación artística y literaria. Nuestro análisis se basa especialmente en su obra periodística (*Diario de un escritor*) de principios de los años sesenta.

Palabras clave: Dante Alighieri, Fiódor M. Dostoievski, *La divina comedia*, *Diario de un escritor*, Arte, Literatura.

Introduzione

Il 2021 è un anno molto importante per quanto riguarda gli studi letterari: ricorrono infatti il settecentenario della morte di Dante Alighieri e i duecento anni della nascita di Fëdor Michajlovič Dostoevskij. Due giganti della letteratura accomunati da un profondo spirito *religioso*, destinati a segnare in maniera irreversibile la propria epoca e a influenzare radicalmente le successive.

Sono diversi i punti di contatto tra i due autori che possono convincere gli studiosi dell'opportunità di un'analisi in chiave comparatistica e che sono ben sintetizzati da S. Aloe nel saggio *Etica e letteratura in Dante e Dostoevskij*. In primo luogo, per entrambi la letteratura non può essere separata dall'etica, malgrado risultino facilmente individuabili, a causa dell'ovvia distanza culturale, delle profonde differenze nelle rispettive visioni morali¹. In secondo luogo, la particolare concezione del rapporto tra filosofia e teologia: per entrambi l'«amore per la sapienza» altro non sarebbe che una tappa verso una teologia sentita non più come mera elucubrazione ma, al contrario, *vissuta* a partire dalla concreta esperienza del mondo, del peccato tramite la quale la rivelazione ultraterrena perviene all'uomo: «Per il poeta come per il romanziere quello che conta in ogni caso è che la filosofia e poi la teologia [...] siano *vissute*. Solo nell'esperienza personale e intima del vissuto può avere corpo quel processo, a qualunque risultato esso conduca»².

Motore del percorso di rivelazione è il dubbio, che per Dante risulta vinto e superato una volta raggiunta la meta finale del viaggio, mentre per Dostoevskij e i suoi personaggi resta un

¹ S. Aloe: «Etica e letteratura in Dante e Dostoevskij. Appunti per un confronto», in E. Sandal (a cura di): *Lectura Dantis Scaligera 2009-2015*, Antenore, Padova, 2016, p. 235.

² Ivi, p. 234.

rovello insopprimibile se non attraverso un'ostinata (e disperata) volontà di credere³. Nondimeno gli autori non si accontentano di scacciare semplicemente il dubbio ma ne indagano l'origine, ovvero la presenza del Male nel mondo. Sia Dante sia Dostoevskij concedono ampio spazio ai personaggi che ne sono rappresentanti, permettono loro di chiarire le proprie scelte se non di condurre vere e proprie apologie. In tale ottica, la confessione gioca un ruolo chiave rimarcando l'importanza fondamentale del libero arbitro nella prospettiva di una comprensione globale del problema⁴. Parimenti, entrambi gli autori professano empatia nei confronti dei colpevoli, poiché «tutta l'umanità è un sol uomo»⁵: gli uomini sono tutti peccatori e devono assumere il fardello della propria colpa individuale; tuttavia, grazie ad essa tra le persone può svilupparsi un senso fecondo di reciproca pietà. D'altra parte, se il Sommo poeta stabilisce una rigida gerarchia dei peccati, il romanziere russo non ne fa una questione di gravità poiché l'Inferno appare ai suoi occhi non come luogo metafisico di punizione ma come morbo che affligge l'animo umano⁶.

Ad accomunare i due autori, però, è soprattutto un'idea di realismo «in senso superiore» (27, 65). Il Sommo Poeta narra la propria ascesa spirituale attraverso rappresentazioni di scenari ed esperienze sovranaturali connotate di elementi indubbiamente realistici (odori, suoni, forme, colori): «Sono immagini di un processo interiore di estrema complessità ma hanno la parvenza di esperienze concrete, ricche di sensazioni visive, olfattive, tattili»⁷. La narrazione dantesca è, infatti, basata su una parola dinamica, «corporea» che rende la dimensione fisica degli accadimenti la chiave per cogliere il messaggio spirituale: «la parola di Dante è tangibile, dinamica, e la corporeità è inscindibile, nell'esperienza narrativa, dalla spiritualità»⁸. In Dostoevskij il corpo è solo apparentemente nascosto, adombrato dagli effetti dell'esplosione dell'inconscio, dalla parola

³ Ivi, p. 244-245.

⁴ Ivi, p. 246.

⁵ V. Ivanov: *Dostojewskij: Tragödie-Mythos-Mystik*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1932. Edizione italiana a cura di S. Garzonio, traduzione di E. Lo Gatto: *Dostoevskij. Tragedia. Mito. Mistica*, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 72.

⁶ Si veda Aloe (2016), p. 247. A tale proposito, Bachtin evidenzia come il Dostoevskij de *I fratelli Karamazov* approdi ad una visione tripartita del mondo che rimanda al cronotopo verticale dantesco. In tale prospettiva, ad avere rilevanza è unicamente il valore morale delle azioni: «Nella storia ulteriore della letteratura il cronotopo verticale di Dante non è più rinato con tanta coerenza e rigore. Ma il tentativo di risolvere le contraddizioni storiche, per così dire, lungo la verticale di un senso extratemporale, il tentativo di negare l'essenziale forza semantica del "prima" e del "poi", cioè delle divisioni e dei legami temporali (tutto ciò che è essenziale, da questo punto di vista, può essere simultaneo), il tentativo di svelare il mondo dall'angolo visuale della pura simultaneità e coesistenza (il rifiuto di una interpretazione "in assenza" del soggetto storico) si sono ripetuti più volte. Dopo Dante, in questo campo, il tentativo più profondo e coerente è quello di Dostoevskij». Si veda M.M. Bachtin: *Avtor i geroj. K filosofskim osnovam gumanitarnych nauk*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2000. Edizione italiana a cura di C. Janovic Strada, traduzione di V. Strada: *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino, 1988, p. 305. Si vedano anche Aloe (2016), p. 238; V. Vetlovskaja: *Roman F.M. Dostoevskogo "Brat'ja Karamazovy"*, Puškinskij Dom, Sankt-Peterburg, 2007.

⁷ Si veda Aloe (2016), p. 240.

⁸ Si veda Aloe (2016), p. 241. A tale proposito, si veda anche S.A. Gilson: «The Anatomy and Physiology of the Human Body in the Commedia», in J.C. Barnes, J. Petrie (a cura di): *Dante and the Human Body: Eight Essays*, Four Courts Press, Dublin, 2007, pp. 11-42.

convulsa, che rimanda, però, a un gesticolare isterico e teatrale, alla *boutade*, alla ricerca ossessiva e frustrante del contatto con l'Altro da sé: «Il corpo viene camuffato da un tripudio frenetico di parole, il nervosismo del discorso nasconde la nudità vergognosa e impura e la camuffa in altro, la sublima o la sposta su altri piani. Ma il messaggio, in questo modo, non fa che accumulare erotismo e corporalità, sempre più repressi e morbosi»⁹.

La particolare concezione di realismo che accomuna i nostri due autori è l'elemento che ha maggiormente legittimato il filone delle comparazioni testuali tra la *Divina Commedia* e i romanzi di Dostoevskij, a cominciare dalla potente scena della *banja* in *Zapiski iz mertvogo doma* (*Memorie da una casa di morti*, 1861), ove l'immagine dei carcerati stipati nella sauna pubblica tra caldo opprimente, vapore e grida evoca atmosfere da bolgia dantesca (Turgenev, Herzen, Iskander, Miljukov)¹⁰. Negli ultimi decenni l'orizzonte di ricerca si è progressivamente ampliato a *Žitie velikogo grešnika* (*Vita di un grande peccatore*), *Prestuplenie i nakazanie* (*Delitto e Castigo*, 1866), *Dvojniki* (*Il sosia*, 1846), *Brat'ja Karamazovy* (*I fratelli Karamazov*, 1879)¹¹.

Nel presente lavoro intendiamo, però, discostarci da tale approccio per analizzare, invece, il ruolo che il poeta fiorentino sembrerebbe ricoprire nell'elaborazione teorica del concetto di realismo da parte di Dostoevskij. In effetti, per quanto i riferimenti a Dante e al suo più celebre capolavoro siano alquanto rari all'interno del *corpus* dostoevskiano, abbiamo rilevato che essi sono principalmente legati al tema della veridicità nella rappresentazione artistica e letteraria.

Dostoevskij lettore di Dante?

Punto di partenza della nostra riflessione è quell'interrogativo che generazioni di studiosi non sono ancora riusciti del tutto a sciogliere: Dostoevskij era un lettore di Dante?

⁹ Si veda Aloe (2016), p. 241.

¹⁰ Si vedano I.S. Turgenev: *Pis'ma*, Akademija «Nauk», Sankt-Peterburg, 1987, vol. IV, p. 394; N.F. Budanova, G.M. Fridlender: *Letopis' žizni i tvorčestva F.M. Dostoevskogo v 3 tomach (1821-1881)*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg, 1995.

¹¹ Si vedano in particolare: R. Kazari: «Genesis landštafnich obrazov v proizvedenjach F.M. Dostoevskogo: mifotvorčerskaja funkcija “vnutrennogo vzgljada” geroja», in K. Kroo, T. Saboi, G. Chorvat (a cura di): *Aspekty poetiki Dostoevskogo v kontekste literaturno-kul'turnych dialogov*, «Dmitrij Bulanin», Sankt-Peterburg, 2011, pp. 59-66; M. Stepenberg: «Dostoevsky's Crime and Punishment in the Light of Eschatology», in *Quaestio Rossica*, 7(4), 2019, pp. 1160-1171; E.A. Akel'kina: «Dante i Dostoevskij (recepcija dantovskogo opyta organizacii povestvovanija v “Božestvennoj komedii” pri sozdanii “Zapisok iz Mërtvogo doma”», *Vestnik Omskogo universiteta*, 2, 2012, p. 394-399; M.G. Kurgan: «Dantovskaja koncepcija Ada v tvorčeskoj percepcii F. M. Dostoevskogo», in *Imagologija i komparativistika*, 1, 2015, pp. 160-176; L.N. Dmitrievskaja: «Pejzaž v romane F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” kak vozmožnaja alluzija na “Božestvennuju komediju” Dante», in *Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta*, 1(76), 2013, pp. 103-106; V.K. Kantor: «V paradigme dantovskogo “Ada”. “Otec Gorio” i “Prestuplenie i nakazanie”», in *Voprosy literatury*, 5, 2014, pp. 25-60; A. Tojčkina: «Poetika simvola “Božestvennoj Komedii”», in K. Stepanjan (a cura di), *Dostoevskij i mirovaja kul'tura*, IMLI RAN Moskva, 2013, 30(1), pp. 83-108.

A tale proposito, senza avere la pretesa di rispondere in maniera definitiva e incontrovertibile, vorremmo contribuire alla risoluzione della questione partendo dalla seguente considerazione: ci appare azzardato escludere in assoluto una lettura da parte di Dostoevskij della *Divina Commedia* poiché la sua biblioteca personale ci è pervenuta in forma parziale¹², per motivi di natura prevalentemente economica: il romanziere pietroburghese, com'è noto, condusse un'esistenza perennemente funestata da debiti, a causa del vizio del gioco (da cui riuscì a liberarsi molto tardi) e della responsabilità di dover mantenere tre famiglie: la propria, quella del fratello Michail Michajlovič, prematuramente scomparso, e quella del figliastro Pavel che, una volta raggiunta la maggior età, non mostrava la benché minima intenzione di emanciparsi¹³. Non di rado, pertanto, il bibliofilo Dostoevskij era costretto a separarsi dai suoi preziosi libri per arrotondare le entrate e il sistema fu adottato dallo stesso Pavel che, durante il secondo soggiorno europeo del patrigno, ne approfittò per svuotarne le librerie e comprarsi abiti alla moda¹⁴ (28₂: 83-84)¹⁵. All'epoca, le edizioni della *Commedia* in Russia erano rare e particolarmente preziose, poiché corredate dalle raffinate stampe di illustratori del calibro di John Flaxman¹⁶ e Gustave Doré¹⁷: difficile credere che Dostoevskij non ne possedesse almeno una copia¹⁸. Ed è altrettanto facile immaginare che un simile tesoro, considerato il valore di mercato, potesse essere tra i primi volumi che lo scrittore a malincuore potrebbe aver venduto per risanare le proprie finanze o il figliastro aver ceduto senza troppi ripensamenti per acquistare un cappotto nuovo. D'altra parte, esaminando la corrispondenza privata e le bozze preparatorie ai lavori dello scrittore, trovare un

¹² Si veda N.F. Budanova: «V poiskach uterjannykh rukopisej i knig ličnoj biblioteki Dostoevskoro. Novye archivnye materialy», in N.F. Budanova, S.A. Kibal'nik: *Dostoevskij materialy i issledovanija*, «Nauka», Sankt-Peterburg, vol. 19, pp. 392-398.

¹³ Si veda A.G. Dostoevskaja: *Vospominanija*, Chudožestvennaja literatura, Moskva. Traduzione italiana a cura di A. Milazzo Lipschütz: *Dostoevskij mio Marito*, Bompiani, Milano, 2006, pp. 69-70, 152.

¹⁴ Tutte le citazioni dalle *Opere complete* di F.M. Dostoevskij sono tratte dalla seguente edizione: F.M. Dostoevskij: *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, «Nauka», Leningrad, 1972-1990 (il corsivo indica il numero del volume, lo stampatello il numero di pagina). Tutte le traduzioni, tranne ove non altrimenti indicato sono opera dell'autore.

¹⁵ Si veda anche A.G. Dostoevskaja (2016), pp. 97-98.

¹⁶ John Flaxman (1755-1826) scultore e disegnatore, tra i maggiori esponenti del neoclassicismo inglese. Formatosi alla Royal Academy, dal 1787 al 1794 visse in Italia dove, inserito attivamente nell'ambiente romano, si dedica allo studio dell'arte antica, copiando anche pitture e sculture del XIV e XV sec. Sono di questo periodo le illustrazioni *Odissea* (1793), *Iliade* (1795), *Divina Commedia* (1802) che lo resero celebre anche al pubblico internazionale.

¹⁷ Gustave Doré (1832-1883) il celebre pittore e incisore attivo, inizialmente, nell'ambiente degli artisti francesi del tardo Romanticismo. Tra il 1847 e il 1854 collaborò a giornali e riviste letterarie con disegni illustrativi e caricaturali. Il suo interesse per il mondo dantesco, che lo avrebbe portato a illustrare la *Commedia* in un'edizione diventata ben presto la più celebrata e diffusa dall'Ottocento in poi, si concretizzò in un intenso studio degli episodi più suggestivi delle tre cantiche, del quale sono testimonianza, prima ancora delle conosciutissime tavole illustrative, numerosi disegni originali e tentativi pittorici. Contemporaneamente, infatti, alla pubblicazione dell'*Inferno* (1861) egli espose a Parigi una tela raffigurante un episodio del XXXIII canto dell'*Inferno: Dante e Virgilio nel IX cerchio e i dannati di Cocito*.

¹⁸ È doveroso precisare che tale copia non avrebbe dovuto essere necessariamente in lingua russa, dal momento che lo scrittore parlava correntemente francese e tedesco.

minimo accenno al Sommo è impresa davvero ardua: anche qui, però, non si può escludere nulla in assoluto se si pensa, ad esempio, che la prima versione de *Besy (I demoni, 1871-1873)* è andata quasi del tutto persa, in quanto Dostoevskij, temendo di vedersi negato il ritorno in patria, decise di bruciare il manoscritto. Certo, sarebbe una coincidenza piuttosto singolare che fosse andata perduta proprio la maggior parte del *corpus* dostoevskiano dedicato a Dante e alle sue opere. Non rimane dunque che considerare il dato di realtà e procedere senza dare niente per scontato, né in un senso né nell'altro.

Dante in Russia

In quest'ottica è pertanto utile, a nostro avviso, ripercorrere brevemente la storia della fortuna di Dante in terra russa¹⁹ per comprendere meglio il contesto in cui l'autore di *Delitto e castigo* si è accostato alla *Divina Commedia*. Ci soffermeremo, in particolare, sulle figure che potrebbero aver influito maggiormente sulla ricezione del poeta fiorentino da parte di Dostoevskij. Il nome dell'Alighieri si diffuse in Russia nella seconda metà del XVIII secolo, arricchendo gradualmente le biblioteche dell'*élite* culturale. La più antica edizione della *Commedia* mai giunta in Russia risale al regno di Pietro I ed era di proprietà dell'episcopo Lavrentij (al secolo Andrej Gorka, 1671-1737). Per valore il tomo, stampato a Venezia nel 1536, era secondo solo alla copia in pergamena del poema dantesco, posseduta dal direttore dell'Ermitage e appassionato bibliofilo, conte D.P. Buturlin (1763-1829)²⁰. Sulla legatura del manoscritto, databile al XIV secolo, risplendeva lo stemma dorato dei Marchesi di Malaspina, e la redazione del testo sarebbe appartenuta, secondo la leggenda, allo stesso Dante. Nel 1757, il primo volume dell'edizione veneziana del poema dantesco a lei dedicato fu inviato all'imperatrice Elisabetta Petrovna. Pochi anni dopo, Leberecht Bachenschwants dedicò la sua traduzione tedesca della *Divina Commedia* (Dresda, 1767-1769) alla zarina Caterina II²¹. Malgrado lo scoglio linguistico che obbligava gli interessati a leggere il capolavoro dantesco prevalentemente in traduzione, l'opera incuriosiva non tanto per la chiara fama dell'autore quanto perché la trama ricordava il celebre poemetto monastico russo tradotto dal greco *Choždenie Bogorodicy po mukam (Andata della Madre di Dio tra i tormenti)*²². Lo stesso

¹⁹ Si vedano M.P. Alekseev: «Pervoe znakomstvo s Dante v Rossii», in M.P. Alekseev: *Ot klassicizma k romantizmu. Iz istorii mezhdunarodnykh svyazej russkoj literatury*. «Nauka», Leningrad, 1970, pp. 6-62; I.N. Goleniščev-Kutuzov: «Dante v Rossii», in I.N. Goleniščev-Kutuzov, *Tvorčestvo Dante i mirovaja kul'tura*, «Nauka», Moskva, 1971, pp. 454-486; A.A. Asojan: *Počtite vysočajšego poeta... Sud'ba Božestvennoj Komedii Dante v Rossii*, «Kniga», Moskva, 1990; A.A. Asojan: *Dante v russkoj kul'ture*, Centr gumanitarnykh iniciativ, Moskva-Sankt-Peterburg, 2015.

²⁰ Si veda S.P. Luppov: *Kniga v Rossii v poslepetrovskoe vremja (1725-1740)*, «Nauka», Leningrad, 1976, pp. 274-276.

²¹ Si veda Asojan (1990), p. 12.

²² Si veda M.P. Alekseev: *Sravnitel'noe literaturovedenie*, «Nauka», Leningrad, 1983, p. 197.

componimento che avrebbe ispirato a Ivan Karamazov com'è noto, el suo *Poema velikogo inkvizitora* (*Poema del Grande Inquisitore*), elemento che approfondiremo in seguito. Nel 1762, nel numero di maggio della rivista *Poleznoe Uvelesenie* (Divertimento utile), edita presso l'Università di Mosca, comparve una breve nota su Dante in un articolo non firmato. Si tratta presumibilmente della prima menzione del Sommo nella stampa russa²³. Un articolo simile ma più dettagliato venne poi inserito in un *Istoričeskij slovar'* (*Dizionario storico*, 1791), pubblicato dallo stesso editore. Come tutti i materiali del dizionario, tale contributo è tradotto dal francese, ed è inoltre basato principalmente su citazioni da Voltaire²⁴. È doveroso osservare che, all'epoca, della *Commedia* i francesi avevano una conoscenza ancora molto parziale, se non frammentaria (come nel caso del citato illuminista); raramente s'andava al di là della prima cantica, o di alcuni episodi, come quelli di Paolo e Francesca o del Conte Ugolino²⁵. Ciò nonostante, la cultura francese ebbe un ruolo determinante per la diffusione del capolavoro dantesco anche all'inizio del secolo successivo (1810-1820), grazie all'influenza dei suoi scrittori e poeti romantici, i quali evocavano nelle proprie opere le atmosfere italiane²⁶. Il primo, goffo, esperimento traduttivo in lingua russa della *Divina Commedia*, realizzato da un anonimo, ha per soggetto l'incontro con Matelda nell'Eden dal Canto XXVIII del Purgatorio (vv. 1-75). Si ipotizza che il brano, intitolato *Mir pokajaniija* (*Il mondo del pentimento*), sia verosimilmente tradotto dal francese oppure che l'autore avesse letto il testo italiano seguendo malauguratamente la pronuncia francese: ciò è deducibile da alcune scorrettezze nella trasposizione dei nomi, come si evince da questo esempio: «Там, в сосновой роще *Шуасской*...», che dovrebbe tradurre «per la pineta in sul lito di *Chiassi*» (v. 20, corsivo mio)²⁷. La scelta di questo episodio del *Purgatorio* è fedele al gusto dell'*Arcadia*²⁸, molto apprezzato in Russia, in particolar modo negli ambienti di corte. Nel Purgatorio dantesco

²³ La nota è attribuita a S.G. Domašnyj. A tale proposito si veda Goleniščev-Kutuzov (1971), p. 486.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Si veda F. Piva: «La (ri)scoperta di Dante in Francia tra secolo dei Lumi e primo Ottocento», in *Studi Francesi*, 158 (53/ 2), 2009, pp. 268.

²⁶ Si veda M.P. Alekseev (1983), p. 125.

²⁷ Com'è noto, il digramma [ch] in francese si pronuncia [ʃ] mentre in italiano [k].

²⁸ L'*Accademia dell'Arcadia* era un'accademia letteraria fondata a Roma il 5 ottobre 1690 da Giovanni Vincenzo Gravina e da Giovanni Mario Crescimbeni coadiuvati nell'impresa anche dal torinese Paolo Coardi, in occasione dell'incontro nel convento annesso alla chiesa di San Pietro in Montorio di quattordici letterati appartenenti al circolo della regina Cristina di Svezia, tra i quali gli umbri Giuseppe Paolucci di Spello, Vincenzo Leonio da Spoleto e Paolo Antonio Viti di Orvieto, i romani Silvio Stampiglia e Jacopo Vicinelli, i genovesi Pompeo Figari e Paolo Antonio del Nero, i toscani Melchiorre Maggio di Firenze e Agostino Maria Taia di Siena, Giambattista Felice Zappi di Imola e il cardinale Carlo Tommaso Maillard di Tournon di Nizza. L'*Accademia* era considerata un vero e proprio movimento letterario che si sviluppò e si diffuse in tutta la penisola italiana durante il Settecento in risposta a quello che era considerato il cattivo gusto del Barocco.

aleggia infatti quella dolce leggerezza pastorale, tanto gradita a Karamzin e ai preromantici russi²⁹.

A cavallo tra il XVIII e il XIX secolo Dante era dunque diventato molto di moda nell'alta società di San Pietroburgo e Mosca, grazie anche a una più diffusa conoscenza della lingua italiana tra i membri dell'alta società. Del resto, era da decenni che artisti, teatranti, musicisti e altre categorie di professionisti italiani visitavano la terra degli zar o vi si stabilivano in maniera definitiva dando modo ai russi colti di acquisire dimestichezza con la lingua italiana. Tuttavia, in una prima fase, chi padroneggiava completamente la lingua italiana preferiva il Tasso e l'Ariosto, secondo i dettami, allora imperanti, del Classicismo. Una volta superata tale concezione gli scrittori russi si interessarono davvero a Dante. Autori come P.A. Katenin (1792-1853), V.K. Kjučel'becker (1797-1846), A.S. Puškin (1799-1836) e molti altri iniziarono a leggere le sue opere, alcuni in francese, altri in lingua originale. Ad affascinarli erano principalmente le vicissitudini biografiche e la sua capacità di rappresentare la sua epoca tanto negli aspetti più luminosi e in quelli più oscuri.

In particolare, Katenin, pur non riuscendo nell'intento di realizzare una traduzione integrale della *Commedia*, ne divenne il primo vero commentatore russo³⁰, mentre Kjučel'becker che individuava nell'opera temi a lui cari (Amore, Fede, Speranza) fu il primo ad accostare a Dante Victor Hugo, paragone che, vedremo, sarebbe stato ripreso da Dostoevskij nella nota *Predislovie k publikacii perevoda romana V. Gjužo Sobor Parižskoj Bogomateri (Prefazione alla traduzione del romanzo di Victor Hugo Notre Dame de Paris, 1862)*³¹.

Per quanto riguarda il padre della lingua russa moderna, uno dei principali modelli letterari di Dostoevskij e di intere generazioni di letterati, sappiamo che Puškin conosceva bene la lingua e la cultura italiana e probabilmente parlava l'idioma fluentemente³².

Il profondo interesse di Puškin per l'Italia cominciò a svilupparsi negli anni del liceo, sotto la guida del prof. Galič, illustre dantista, e del prof. Georgevskij ma si approfondì senza dubbio sotto l'influenza del pioniere dell'italomania russa, K.N. Batjuškov (1787-1855), e della poesia di Byron, come testimoniato dal poeta stesso: esilio, disperazione, esperienza morale e spirituale sono tematiche che lo toccavano profondamente. Non a caso, osserva Asojan, sono gli anni del confino, quelli in cui l'influenza del «gran padre Alighieri»³³ emerge maggiormente nelle

²⁹ Si veda Goleniščev-Kutuzov (1971), p. 488.

³⁰ Si veda Asojan (1990), pp. 28-29.

³¹ Ivi, pp. 32-34.

³² Si veda Ju. Verchovskij: «Puškin i ital'janskij jazyk (Po povodu E.F. Korša)», in *Puškin i ego sovremenniki: Materialy i issledovanija*, Sankt-Peterburg, XI, 1909, pp. 101-106.

³³ Ibidem.

sue opere, sebbene in maniera spesso velata a causa di una forma di autocensura dovuta presumibilmente al timore di apparire eccessivamente legato alla cultura occidentale³⁴.

In *Evgenij Onegin* (1830), ad esempio, sono diversi i passaggi in cui, sempre secondo Asojan, essa sarebbe rilevabile: non si tratta, è bene precisare, di corrispondenze meccaniche tra le immagini delle singole opere, bensì di vivide e spontanee associazioni operate dalla coscienza creativa del poeta russo. Non essendo questo l'oggetto primario del presente lavoro ci limitiamo a enumerarne alcuni che ci appaiono emblematici³⁵. La prima epigrafe (presto sostituita) del terzo capitolo³⁶, composto nel periodo dell'incontro tra l'autore e la contessa (nonché futura amante) Voroncova, è una citazione in lingua originale dei vv. 118-120 del canto V dell'*Inferno*, ove Dante si rivolge a Francesca da Rimini: «Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri, / a che e come concedette Amore / che conosceste i dubbiosi disiri?». L'epigrafe sembrerebbe aprire a un parallelismo tra i tormenti amorosi di Tat'jana e quelli di Francesca ribadito dall'affinità tra i versi della quindicesima strofa del suddetto capitolo del romanzo in versi: «Ah Tat'jana, mia Tat'jana! / Con te piango»³⁷ e i vv. 116-117 di *Inferno* V: «Francesca, i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo». Un'allusione alla *Commedia* si troverebbe anche nel capitolo successivo dell'*Onegin*, quando Lenskij e Ol'ga, novelli Paolo e Francesca, leggono «il romanzo d'un autore / Che conosce la natura / Meglio di Chateaubriand», romanzo definito da Puškin «vuote favole, / Fantasie pericolose / Per un cuore di fanciulla»³⁸. Si osservi inoltre che pure nel caso del quarto capitolo, l'epigrafe originale «All'inizio della mia vita ero governato»³⁹ fu giudicata dal poeta troppo simile al celeberrimo *incipit* della *Commedia* («Nel mezzo del cammin di nostra vita...»). Infine, nell'ottavo capitolo, quando Onegin si scopre disperatamente innamorato di Tat'jana e cerca conforto nella lettura, Puškin descrive il contrasto tra gesti ed emozioni ricorrendo all'uso di un'espressione dal sapore dantesco, «духовными глазами» («occhi dell'spirito»): «E con ciò? Gli occhi leggevano / Ma la mente era lontana; / Sogni, affanni, desideri / Lo assillavano nell'anima. / Con gli occhi dello spirito/Altre righe lui leggeva»⁴⁰. «Духовные глаза» ricorderebbe quelle «luci Dell'intelletto», ovvero «occhi dell'intelletto», che Virgilio comanda a Dante di volgere a lui nel momento in cui intende rivelargli la natura dell'amore: «“Drizza”, disse, “ver’ me l’agute luci / de lo ‘ntelletto, e fieti manifesto / l’error de’ ciechi che si fanno duci»

³⁴ Si veda Asojan (1990), pp. 47-48.

³⁵ Per approfondimenti si rimanda ad Asojan (1990), pp. 49-73.

³⁶ A.S. Puškin: *Polnoe sobranie sočinenij v 20 tomach*, «Nauka», Sankt-Peterburg, vol. VI, p. 573.

³⁷ Ivi, p. 57: «Татьяна, милая Татьяна! / С тобой теперь я слезы лью».

³⁸ Ivi, p. 84: «Пустые бредни, небывицы, / Опасные для сердца дев».

³⁹ Ivi, p. 591: «В начале жизни мною правил...».

⁴⁰ Ivi, p. 183: «И что ж? Глаза его читали, / Но мысли были далеко. / Он меж печатными строками / Читал духовными глазами / Другие строки ».

(*Purgatorio*, XVIII, vv. 16-18). La fitta trama di sottili allusioni all'opera dantesca è ciò che, secondo Belinskij, rendeva i versi di Puškin una risorsa preziosa per avvicinare il pubblico russo alla poesia del Sommo, persino superiore al lavoro di traduzione⁴¹. Nondimeno la mancanza di un'edizione russa della *Divina Commedia* continuava a essere ragionevolmente sentita come un ostacolo alla piena comprensione di questo capolavoro della letteratura mondiale.

I primi pregevoli esperimenti di traduzione di Dante in versi furono condotti da un più anziano contemporaneo di Puškin, A.S. Norov (1795-1863). Nel 1823, sulla rivista *Figlio della Patria*, comparve un brano da lui tradotto del canto III dell'*Inferno* in metro alessandrino francese⁴². Meno apprezzata fu la sua elegia *Predskazanija Danta (Le predizioni di Dante, 1824)*⁴³ e apparentemente ispirata al poema di Byron *The Prophecy of Dante (La profezia di Dante, 1821)*: tolte la prima e l'ultima terzina, composte dallo stesso Norov, l'elegia è una libera composizione di singoli versi del canto XVII del *Paradiso* tradotti in un linguaggio arcaico e pesante⁴⁴. L'unico episodio della *Commedia* tradotto interamente da Norov è Graf Ugolino (*Il conte Ugolino*)⁴⁵. La figura di Ugolino della Gherardesca (1210-1289), probabilmente il più famoso personaggio dantesco in Occidente, divenne altrettanto celebre in Russia nel periodo romantico. Il 17 gennaio 1837, sul palcoscenico imperiale di San Pietroburgo, debuttò la *pièce* di N.A. Polevoj (1796-1846) *Ugolino*. Il dramma, stroncato dai critici come caotica mescolanza di generi e stili in cui a predominare era il melodramma⁴⁶, suscitò vivo interesse nei fratelli Dostoevskij, all'epoca adolescenti e da poco trasferitisi a San Pietroburgo, come si evince dalla corrispondenza epistolare: in una missiva al fratello Fëdor la annovera tra le proprie letture estive (28₂, 51), mentre Michail comunica al padre di aver assistito alla prima su invito di I.N. Šidlovskij (1816-1872)⁴⁷, quasi un padre per i due giovani durante il periodo degli studi di ingegneria e anche oltre. Da queste informazioni si deduce che Dante e la sua opera avessero di questi tempi, sebbene in forma mediata, già colpito l'immaginazione del romanziere e del fratello. Deduzione rafforzata dall'annuncio per lettera di Michail al padre, al quale annuncia entusiasta di stare ampliando i

⁴¹ Si veda V.G. Belinskij: *Polnoe sobranie sočinenij*, «Nauka», Moskva, 1955, vol. 7, p. 289, in Goleniščev-Kutuzov (1971), pp. 492-493.

⁴² Si veda *Syn otečestva*, Sankt-Peterburg, 87 (29), 1823, pp. 183-188.

⁴³ Si veda *Literaturnye listki*, Sankt-Peterburg, 1 (5), 1824, p. 175.

⁴⁴ Si veda Goleniščev-Kutuzov (1971), p. 492.

⁴⁵ Si veda *Novosti literatury*, Sankt-Peterburg, 12, 1825, pp. 176-180.

⁴⁶ Si veda la recensione di V. Belinskij su *Moskovskij nabljudatel'*, 1838, vol. 17, maggio, 1, pp. 100-117. Altri tentativi di drammatizzazione di episodi della *Divina Commedia* furono compiuti in Russia da librettisti d'opera. I compositori russi rimasero particolarmente toccati dalle vicende che hanno per protagonista Francesca da Rimini. Tra le opere più famose ricordiamo *Francesca da Rimini* (1878) di P.I. Čajkovskij (1840-1893), le versioni di E.F. Napravnik (1902) e S.V. Rachmaninov (1904).

⁴⁷ Si veda K.A. Kumpan, A.M. Konečnyj: «Pis'ma Michaila Dostoevskogo k otcu», in *Pamjatniki kul'tury. Nove otkrytija: Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologija: Ežegodnik*, «Nauka», Leningrad, 1981, p. 71.

propri orizzonti di poliglotta⁴⁸ con l'aiuto di un'amica di famiglia, la sig.ra Merkurov, per includere fra le sue competenze l'italiano e il polacco con l'obiettivo di leggere in lingua originale: «le opere di Dante, Boccaccio, Tasso, Petrarca»⁴⁹. Non è dato sapere se anche Fëdor prendesse parte alle lezioni: l'espressione usata da Michail per descriverle al genitore risulta ambigua: «Мы учимся с ней» in russo può valere tanto come «noi studiamo con lei» (il che includerebbe anche il secondogenito di Michail Andreevič) quanto come «io studio con lei». Se fosse vera la seconda ipotesi, cosa alquanto probabile poiché nelle missive di Fëdor al padre non si fa minimo accenno a un tale progetto, è certo che il giovane fosse comunque al corrente delle aspirazioni del fratello ed è altrettanto probabile che nei loro incontri settimanali avessero discusso dei progressi di Michail e dell'importanza di una conoscenza diretta dei grandi autori citati dal primogenito dei Dostoevskij. È doveroso inoltre sottolineare che la lettera anticipa di quattro anni la prima traduzione russa ufficiale dell'*Inferno* dantesco, ad opera dalla colta e talentuosa E.V. Kologrivova (che pubblicava con lo pseudonimo «Fan-Dim», 1809-1884): un'ulteriore conferma dell'urgenza dei lettori russi di assaporare pienamente il capolavoro dantesco.

Le opere di ispirazione dantesca e i saggi critici di Puškin unitamente all'influenza dei poeti romantici occidentali, soprattutto Byron e Shelley, ardenti ammiratori del fiorentino, riaccessero nei primi decenni del XIX secolo la passione per Dante ponendo le basi per lo sviluppo del dantismo russo. Uno dei pionieri fu il docente dell'Università di Mosca S.P. Ševyrëv (1806-1864), autore del voluminoso *Dante i ego epocha* (*Dante e la sua epoca*, 1834). Lo studioso presenta Dante in una prospettiva tipicamente romantica: un genio solitario, la cui apparizione è vista come un miracolo improvviso e inesplicabile poiché incarna le molteplici sfaccettature morali, filosofiche, letterarie, culturali della propria epoca, diventandone l'interprete assoluto⁵⁰: questa interpretazione è stata ampiamente condivisa dai critici russi, Dostoevskij compreso, come avremo modo di vedere⁵¹.

Negli anni Trenta del XIX secolo Ševyrëv era considerato il più autorevole conoscitore russo della vita e delle opere di Alighieri e, più ampiamente, della letteratura italiana del XIII

⁴⁸ Com'è noto, sotto la guida paterna entrambi i ragazzi avevano appreso il francese, il tedesco e persino il latino.

⁴⁹ Lettera a Michail Andreevič del 17 febbraio 1838. Si veda K.A. Kumpan, A.M. Konečnyj (1981), p. 73. L'amicizia con i Merkurov appare un punto di riferimento fondamentale per due adolescenti che devono affrontare tutta una serie profondi cambiamenti e presto, contro ogni previsione, si trovano separati, costretti a vedersi solo saltuariamente e a non poter contare sulla presenza costante l'uno dell'altro: Michail, infatti, non supera le prove di idoneità fisica e viene iscritto in un altro collegio militare e, infine, trasferito nella cittadina di Revel', la corrispondenza epistolare e i rari incontri settimanali (possibili solo previa richiesta paterna) rappresenteranno le uniche vie di comunicazione fra i fratelli che vivono un rapporto emotivo ed intellettuale quasi simbiotico. A tale proposito si veda B.N. Tichomirov: E.D. Maskevič: «Iz junych let Michaila i Fëdora Dostoevskich (Novye archivnye materialy k biografii 1837 - 1839 gg.)», in *Neizvestnyj Dostoevskij*, 6(2), 2019, pp. 56-93.

⁵⁰ Si veda *Žurnal Ministerstva narodnogo prosvěščenija*, 1837, n.º3, pp. 521-522.

⁵¹ Si veda Goleniščev-Kutuzov (1971), pp. 493-496.

secolo. S'impegnò anche in una traduzione della *Commedia* che sottopose al giudizio entusiasta dell'amico Gogol'⁵². Proprio il legame con Ševyrëv fece nascere nell'autore di *Le anime morte* (1842) l'aspirazione a creare un'opera simile alla *Divina Commedia* e anch'essa basata sull'idea del miglioramento morale dell'essere umano. Notoriamente Gogol' divise il piano del suo romanzo in tre parti idealmente corrispondenti all'*Inferno*, al *Purgatorio* e al *Paradiso* di Dante⁵³. Tuttavia, nella Russia di Nicola I, da lui ritratta sapientemente, Gogol' non riuscì a intravedere uno spiraglio che permettesse al protagonista Čičikov di elevarsi spiritualmente dall'*Inferno* al *Paradiso*: l'insoddisfazione ebbe il sopravvento e l'epilogo delle vicende editoriali relative al romanzo è tristemente noto. Non era il solo, del resto, al quale la Russia intorno alla metà XIX secolo e oltre appariva come un autentico inferno sulla terra⁵⁴: «Questa Russia», scriveva Herzen, «comincia con l'imperatore e va da gendarme a gendarme, da činovnik a činovnik, fino all'ultimo poliziotto nell'angolo più remoto dell'impero. Ogni gradino di questa scala acquisisce, come nei Cerchi dell'*Inferno* di Dante, nuova forza maligna, un nuovo grado di depravazione e crudeltà»⁵⁵. Non è dunque un caso che ad A.I. Herzen (1812-1870), come a molti altri suoi contemporanei, del resto, *Memorie da una casa di morti* di F.M. Dostoevskij evocasse associazioni con l'*Inferno* dantesco. Nel saggio *Car' Aleksandr I i V. N. Karazin (L'imperatore Alessandro I e V.N. Karazin, 1862)* Herzen chiosa: «La vita russa è una foresta in cui Dante si è perso, e le bestie feroci sono le stesse, anche più disgustose di quelle fiorentine; ma non c'è Virgilio»⁵⁶.

Una tale interpretazione della *Divina Commedia* non era affatto rara negli anni Quaranta e Cinquanta e in perfetta linea con le tendenze degli studi letterari europei. Esimi dantisti, come Pëtr Nikolaevič Kudrjavcev (1816-1858), spostavano spesso l'attenzione dal talento poetico dell'Alighieri al contenuto politico della sua opera⁵⁷, e da lì a trovare analogie tra la Firenze del Trecento e la Russia contemporanea il passo era molto breve⁵⁸. D'altra parte, è doveroso precisare che Kudrjavcev non mancava di sottolineare quanto la visione del mondo dantesca fosse

⁵² Si veda Lettera del 10 agosto 1839 in V.I. Šenrok (a cura di): *Pis'ma N.V. Gogolja*, Marks, Sankt-Peterburg, 1901, vol. 3, pp. 247-249.

⁵³ Ivi, p. 485

⁵⁴ Si veda Goleniščev-Kutuzov (1971), p. 496.

⁵⁵ Si veda A.I. Gercen: *Sobranie sočinenij v 30 tomach*, Izdatel'stvo Akademii Nauk, Moskva, 1956, vol. 7, p. 329, in Goleniščev-Kutuzov (1971), p. 496: «Эта Россия, начинается с императора и идет от жандарма до жандарма, от чиновника до чиновника, до последнего полицейского в самом отдаленном закоулке империи. Каждая ступень этой лестницы приобретает, как в дантовских Злых Щелях, новую силу зла, новую степень разврата и жестокости».

⁵⁶ Ivi, vol. 16, p. 77: «Русская жизнь стоит леса, в котором Данте заблудился, и дикие bestии такие же есть, даже гаже флорентийских; но нет Вергилия».

⁵⁷ Si vedano *Otečestvennye zapiski*, 1855, vol. 100, pp. 1–34; vol. 101, p. 1–40; *Otečestvennye zapiski*, 1856, vol. 105, pp. 7–126.

⁵⁸ Si veda Goleniščev-Kutuzov (1971), pp. 497-498.

influenzata dall'appartenenza dell'autore al mondo cattolico: un dettaglio non secondario, poiché favorì la genesi di un filone critico particolarmente fiorente nei decenni successivi e che vide come iniziatore A.N. Veselovskij (1838-1906), allievo dello stesso Kudrjavcev⁵⁹. In quest'ottica, Dante perdeva agli occhi degli intellettuali di orientamento slavofilo, strenui difensori del primato ortodosso sulle altre confessioni cristiane, parte del suo fascino: forse è per questo motivo che Ivan Karamazov tiene tanto a precisare che le *Poema del grande inquisitore* non è ispirato alla cattolica *Divina Commedia* quanto al già citato poemetto monastico avente per protagonista la Madre di Dio:

l'azione si svolge nel sedicesimo secolo e a quel tempo - tu, del resto, dovresti ricordarlo per averlo studiato a scuola - c'era l'abitudine, nelle opere di poesia, di portare sulla terra le potenze celesti. Per non parlare di Dante! [...] In Notre-Dame de Paris di Victor Hugo, a Parigi, al tempo di Luigi XI fu organizzato uno spettacolo edificante e gratuito per il popolo nella sala del Municipio in onore della nascita del delfino francese, e lo spettacolo era intitolato: *Le bon jugement de la très sainte et gracieuse Vierge Marie*, dove la Vergine Maria appariva di persona a pronunciare il suo *bon jugement* [...] Esiste, per esempio, un poemetto scritto in un monastero (ovviamente tradotto dal greco): *Il pellegrinaggio della Madre di Dio attraverso le pene*, che presenta una potenza di immagini e un'arditezza non inferiori a quelle dantesche [...] Be', anche il mio poemetto sarebbe stato dello stesso genere, se fosse uscito a quell'epoca [corsivo nel testo]⁶⁰ (14, 224-225)

Nondimeno, l'interesse generale per la *Commedia* andò tutt'altro che scemando nel corso del tempo, come conferma la caparbia opera di traduzione. Nel 1842 fu pubblicata la citata edizione integrale in prosa dell'*Inferno*, corredata dalle già citate stampe di Flaxman e caratterizzata da una lingua chiara e concisa oltre che da una peculiare attenzione al testo di partenza e alla preservazione delle costruzioni dei periodi italiani. Meno riusciti risultano i successivi tentativi in versi, come, ad esempio, l'episodio di Ugolino. L'*Inferno* di Kologrivova aprì, dunque, una florida stagione traduttiva, caratterizzata da numerose traduzioni integrali e parziali del capolavoro dantesco. Il primato di miglior traduttore russo del XIX secolo è comunque detenuto

⁵⁹ Ivi, p. 497.

⁶⁰ «действие у меня происходит в шестнадцатом столетии, а тогда, – тебе, впрочем, это должно быть известно еще из классов, – тогда как раз было в обычае сводить в поэтических произведениях на землю горные силы. Я уж про Данта не говорю. [...] В «Notre Dame de Paris» у Виктора Гюго в честь рождения французского дофина, в Париже, при Людовике XI, в зале ратуши дается назидательное и даровое представ ление народу под названием: *Le bon jugement de la très sainte et gracieuse Vierge Marie*, где и является она сама лично и произносит свой *bon jugement*. [...] Есть, например, одна монастырская поэмка (конечно, с греческого): *Хождение богородицы по мукам*, с картинами и со смелостью не ниже даитовских. [...] Ну вот и моя поэмка была бы в том же роде, если б явилась в то время». Edizione italiana *I fratelli Karamazov*, traduzione a cura di M. Racovska ed E. Fabietti, Milano, A. Barion, 1931, p. 212.

da D.E. Min (1818-1885): è sua l'edizione integrale che, secondo la critica, vanterebbe la miglior resa della parola e del pensiero dantesco. L'impresa tenne occupato Min per oltre un ventennio: nel 1853 fu pubblicato per la prima volta l'*Inferno*, nel 1855 apparve il primo canto del *Purgatorio*, e infine tutte e tre le parti furono tradotte interamente tra il 1874 e il 1879⁶¹. Meno brillante la prova di D.D. Minaev (1835-1889), pubblicata nel 1879 con le suggestive illustrazioni di G. Doré⁶².

Non aveva certamente bisogno di traduzioni A.N. Majkov (1821-1897), raffinato poeta ed esperto conoscitore della letteratura occidentale antica medievale e moderna, nonché amico fraterno di F.M. Dostoevskij⁶³. Majkov conobbe l'opera di Dante durante il suo primo soggiorno fiorentino nel 1842. A partire dagli anni Cinquanta il nome dell'Alighieri compare sempre più spesso nei suoi scritti accostato a quelli di altri grandi protagonisti della letteratura mondiale come Shakespeare ed Eschilo. Per Majkov Dante rappresentava un'autentica guida spirituale che lo aveva illuminato sulla vera missione del poeta, il quale: «deve vedere, conoscere, sentire la sintesi dell'epoca, per vedere dove stanno andando tutte le tendenze moderne, in cosa le persone credono, in cosa perdono la fede, e in che rapporto tutto questo è con l'interiorità l'uomo, nella cui perfezione è tutta l'anima, scopo e significato della poesia»⁶⁴.

Nel 1859, all'età fatidica di 35 anni, Majkov compose il poemetto *Sogni*, dichiaratamente ispirato alla *Divina Commedia*, come testimonia il titolo originario, *Zemnaja Komediija* (Commedia terrestre), eloquente e umile adattamento di quello scelto da Alighieri. Il protagonista è l'autore stesso, novello Dante in viaggio attraverso Inferno e Purgatorio nel tentativo di raggiungere il Paradiso. Proprio come nel capolavoro dell'Alighieri il poeta si fa rappresentante dell'intero popolo russo e, più ampiamente, del genere umano: pertanto, la biografia privata s'intreccia con i piccoli e grandi eventi della storia contemporanea, soprattutto nazionale⁶⁵. Si creano così occasioni per esprimere i pensieri dell'autore sullo scopo dell'arte, sul presente e sul futuro della Russia e di tutta l'umanità: il viaggio di Majkov attraverso le «gallerie oscure» della vita simboleggia dunque il percorso di conoscenza della verità che salverà l'anima umana e porterà prosperità al mondo intero⁶⁶.

⁶¹ Si veda K. Landa: «D. Min perevodčik i kommentator "Božestvennoj Komedii" Dante», in *Vestnik Russkoj christianskoj gumanitarnej akademii*, vol. 20, 3, 2019, pp. 295-313.

⁶² Si veda Goleniščev-Kutuzov (1971), pp. 502-503.

⁶³ Per approfondimenti sul legame di amicizia tra i due si veda A.G. Dostoevskaja (2006).

⁶⁴ Si veda Asojan (1990), p. 207: «поэт должен видеть, знать, чувствовать синтез эпохи, видеть, куда идут все современные направления, во что люди верят, во что теряют веру, и в каком отношении все это находится к внутреннему человеку, в усовершеннии которого вся душа, цель и смысл поэзии».

⁶⁵ Per un'analisi approfondita dell'opera si rimanda ad Asojan (1990), pp. 117-128.

⁶⁶ Ivi, pp. 117-118.

Tuttavia, le aspirazioni, per così dire, «filantropiche» del poeta non furono apprezzate dalle rigide autorità censorie, che mal digerirono gli espliciti riferimenti all'attualità e reagirono di conseguenza⁶⁷. È probabilmente questa la ragione per cui non si trovano commenti o recensioni dell'opera da parte di F.M. Dostoevskij che, dopo l'amara esperienza in *katorga*, aveva una condotta comprensibilmente guardinga.

D'altra parte, sappiamo che l'autore de *I fratelli Karamazov* coltivava aspirazioni simili all'amico, al quale confidò il progetto di scrivere un'opera dalle dimensioni paragonabili a *Guerra e pace* (*Vojna i mir*, 1869) di L.N. Tolstoj a proposito della questione che lo tormentava consciamente e inconsciamente da tutta la vita, ovvero l'esistenza di Dio (29₁:117-118): la stesura di tale romanzo-epopea, intitolato provvisoriamente *Vita di un grande peccatore*, fu però interrotta per quella de *I demoni*. Nondimeno diversi elementi narrativi e tematici si ritrovano in quest'ultimo, nell'*Adolescente* (*Podrostok*, 1879) e infine nei già citati *Fratelli Karamazov*. Nel racconto delle vicende della famiglia Karamazov, in particolare, sono stati rilevati aspetti che rivelerebbero un'ispirazione dantesca⁶⁸. Ad esempio, il già citato riferimento al capolavoro dell'Alighieri nel *Poema del Grande inquisitore*, secondo Buslaev e Sacharov, sarebbe finalizzato a sottolineare come l'*Andata della Madre di Dio tra i tormenti* abbia rappresentato per il popolo russo un modello morale di riferimento analogo alla *Divina Commedia* per quello italiano⁶⁹. Anche il proposito (mai realizzato a causa della morte dell'autore) di creare un'opera tripartita dedicata alle peregrinazioni morali di Aleksej Karamazov (il «grande peccatore» dei precedenti piani dell'epopea) e dei suoi fratelli sembrerebbe, secondo Fridlender, rimandare al capolavoro del poeta fiorentino. Senza contare che il giovane protagonista, inizialmente novizio in un monastero, era destinato a lasciare la tonaca e a partire per il mondo, dove avrebbe conosciuto la sofferenza, l'ingiustizia ma, soprattutto, il peccato e la perdita della fede, per poi intraprendere un doloroso percorso di redenzione⁷⁰. Il tema della resurrezione spirituale era già stato toccato da Dostoevskij nel 1862, all'interno della già citata *Prefazione alla traduzione al romanzo Notre Dame de Paris di Victor Hugo*. In quest'articolo lo scrittore afferma, infatti, che l'oggetto di tutta l'arte del XIX è la rappresentazione del rinnovamento spirituale dell'uomo e che il romanzo di Hugo riesce a

⁶⁷ Si veda L. Gejro: «Poizvedenija ne vošedšie v polnoe sobranie sočinenij 1893 goda. Stichotvorenija», in A.N. Majkov: *Sočinenija v dvuch tomach*, «Pravda», Moskva, 1984, vol. 2, pp. 513-514.

⁶⁸ Si veda V.E. Vetlovskaja: «Dostoevskij i poetičeskij mir drevnej Rusi (Literaturnye i fol'klornye istočniki «Brat'ev Karamazovyč»)», in D. S. Lichačev (a cura di): *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury*, «Nauka», Leningrad, 1974, Vol. 28, pp. 296-307.

⁶⁹ Si vedano F. I. Buslaev: *Istoričeskie očerki russkoj narodnoj slovesnosti i iskusstva*, D. E. Kožančikov, Sankt-Peterburg, 1861, vol. I p. 496-497; V. Sacharov: *Ėschatologičeskie sočinenija i skazanija v drevnerusskoj pis'mennosti i vlijanie ich na narodnye duchovnye stichi*, Tula, 1879, p. 198.

⁷⁰ Si veda G.M. Fridlender: *Realizm Dostoevskogo*, «Nauka», Moskva-Leningrad, 1964, pp. 75-78.

trasmette tale concezione al pari di quanto operato dal poema dantesco per quel che riguarda la summa delle credenze e degli ideali cattolici medievali (20:29). In tale prospettiva, Dostoevskij dichiara di aspirare ad eguagliare questi modelli attraverso la creazione di un romanzo epopea dedicato alla resurrezione di un uomo perduto, sebbene non in chiave cattolica ma ortodossa: come preciserà negli scritti successivi, il protagonista dell'opera è destinato a passare dalla fede all'incredulità, e poi a una nuova acquisizione della fede attraverso la comunione con il popolo e abbracciando l'ideale del «Cristo russo» (9:500-502). L'accento non è dunque posto tanto sulla veridicità della ricostruzione storica, caratterizzante invece *Guerra e pace* di Tolstoj, quanto sull'evoluzione morale del protagonista.

Fondamentale per il raggiungimento dell'obiettivo è, pertanto, l'elaborazione di una nuova forma di realismo, un realismo «più alto», che si spinge oltre la semplice verisimiglianza dei fatti narrati, per focalizzarsi sulla crisi personale, morale e psichica, degli individui⁷¹. Una crisi strettamente legata ai bruschi cambiamenti sociali che interessavano la Russia, soprattutto nella seconda metà del secolo⁷². Questa concezione è presente già ne *Il sosia* dove domina uno dei temi cardine della poetica del Dostoevskij maturo: la personalità scissa dell'eroe, una bipolarità insorta a seguito della rimozione temporanea dei desideri più intimi del protagonista, i quali riemergono prepotentemente in un momento di disorientamento spirituale generando nella sua mente l'immagine dell'odiato, vile e dall'aspetto sgradevole «sosia»⁷³. Per descrivere una condizione tanto complessa e sfaccettata l'abilità di riprodurre minuziosamente i dettagli esteriori non è più sufficiente: è in questo passaggio che Dostoevskij afferma l'importanza di un realismo «superiore», il cui compito è raggiungere «le profondità insondabili dello spirito e del carattere umani»⁷⁴ (27:65). Per il romanziere l'accuratezza nel mostrare le minuzie della realtà ha un valore relativo, poiché il vero compito dell'arte «è trovare con pieno realismo l'uomo nell'uomo». Ecco perché a chi lo definisce psicologo risponde: «non è vero, sono solo un realista nel senso più alto, cioè ritraggo tutte le profondità dell'anima umana»⁷⁵ (27:65). Com'è noto, secondo Dostoevskij, l'anima e il cuore dell'uomo rappresentano il campo di battaglia di due principi eterni e antagonisti: il Bene e il Male, Dio e il Diavolo (9:109-110) e, pertanto, è incline a osservare

⁷¹ Si veda T. Kinoshita: «Po povodu ponjatija "realizm v vysšem smysle" F. M. Dostoevskogo. V aspekte otnošenija poetiki i antropologii», in *Dostoevskij i mirovaja kul'tura. Filologičeskij žurnal*, n° 25, 2009, pp. 104-114.

⁷² Si veda G.M. Fridlender: *Dostoevskij i mirovaja literatura*, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1985, pp. 144-151.

⁷³ Si veda G.M. Fridlender, E.I. Kijko, L.M. Rejnus, V.E. Vetlovskaja, A.I. Batjuto, A.A. Dolinin, G.V. Stepanova: «Kommentarii: F.M. Dostoevskij. Brat'ja Karamazovy», in F.M. Dostoevskij: *Sobranie sočinenij v 15 tomach*, Leningrad, «Nauka», 1991, vol. 9, p. 576.

⁷⁴ «Неисследимые глубины духа и характера человеческого».

⁷⁵ «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой».

L'esistenza psichica di una persona in maniera antitetica, dal punto di vista di una lotta permanente tra principi morali e psicologici opposti⁷⁶. La soluzione a questa lotta è individuata dallo scrittore nella Fede assoluta in Cristo e nel modello etico da Egli rappresentato, la cui validità trascendente i limiti dello spazio e del tempo: compito del narratore è, dunque, trasmettere questo messaggio, riportare l'attenzione del pubblico sul tema. In questo entra in gioco la cosiddetta componente «fantastica» della raffigurazione, quegli elementi narrativi che sembrano distaccarsi dalla realtà quotidiana: non a caso, i personaggi dostoevskiani portavoce del messaggio cristico sono frequentemente sognatori o mostrano comunque una percezione peculiare della realtà circostante, che non di rado appare deformata e inaccessibile agli altri⁷⁷. Ciò si spiega con il fatto che per una persona comune, dotata di una visione spirituale ristretta, non è ovvio ciò che è incluso nel cerchio delle cose visibili a una persona simile a Cristo, la quale è proiettata contemporaneamente nel tempo finito e nell'eternità: «Il mondo reale (creato) è finito, ma il mondo non materiale è infinito. Se le linee parallele convergessero, la legge di questo mondo finirebbe. Ma nell'infinito convergono, e l'infinito è senza dubbio. Perché se non ci fosse l'infinito, non ci sarebbe la finitezza, sarebbe impensabile. E se c'è l'infinito, allora c'è Dio e il mondo è diverso, su altre leggi rispetto al mondo reale (creato)» (27:43)⁷⁸. Ne consegue che all'elemento «reale» della rappresentazione è necessario affiancare quello «ideale», ovvero tutto ciò che «è inaccessibile ai nostri sensi [e] contiene la verità come mistero irrisolto» poiché «l'ideale, non il realismo, ha sempre governato l'umanità, [...] non esiste una felicità più alta come questa»⁷⁹ (23:201), «non c'è niente di più reale [...] di questo ideale»⁸⁰ (23:228) perché «non c'è verità nel solo realismo»⁸¹ (24:248), se «non c'è un fulcro morale»⁸² (25:90-91). L'ideale più alto per Dostoevskij non è altro che «l'idea dell'immortalità dell'anima umana, perché tutte le altre idee “più alte” della vita con

⁷⁶ È doveroso precisare che «Bene» e «Male», dal punto di vista del nostro autore, possiedono una colorazione ideologica e morale-psicologica specifica, legata all'epoca in cui vive il personaggio.

⁷⁷ Si veda K.A. Baršt: «“O realizme v vyššem smysle” i simvole very F.M. Dostoevskogo», in *Russica Romana. Rivista internazionale di studi russistici*, 24, 2017, pp. 33-35. Si vedano anche K. A. Stepanjan, «*Soznat' i skazat'*»: «*realizm v vyššem smysle*» kak tvorčeskij metod F. M. Dostoevskogo, «Nauka», Moskva, 2005; K. A. Stepanjan: *Javlenie i dialog v romanach F. M. Dostoevskogo*, «Nauka», Sankt-Peterburg, 2009.

⁷⁸ «Реальный (созданный) мир конечен, не вещественный же мир бесконечен. Если б сошлись параллельные линии, кончился бы закон мира сего. Но в бесконечности они сходятся, и бесконечность есть несомненно. Ибо если б не было бесконечности, не было бы и конечности, немислима бы она была. А если есть бесконечность, то есть Бог и мир другой, на иных законах, чем реальный (созданный) мир».

⁷⁹ «Идеал, а не реализм всегда управлял человечеством. [...] что выше нет счастья как это, и сами положат жизнь за меня».

⁸⁰ «Ничего нет реальнее [...] этого идеала».

⁸¹ «В одном только реализме нет правды».

⁸² «Нет нравственного центра».

cui una persona può vivere seguono solo da essa»⁸³ (24:48), un'idea indissolubilmente legata al messaggio di redenzione portato da Cristo⁸⁴. Nell'ottica proposta dal romanziere, dunque, il realismo professato dalla *natural'naja škola* di V. Belinskij gli appare notevolmente ridimensionato nell'efficacia espressiva.

A tale proposito, è interessante concentrarsi, in particolare, su due articoli che trattano la questione del realismo nelle arti e che vedono lo scrittore pietroburchese chiamare in causa l'Alighieri per illustrare la propria visione estetica.

In *Gospodin -bov i vopros ob iskusstve* (*Il signor -Bov e la questione dell'arte*, *Vremja*, n.º2, 1861)⁸⁵, secondo articolo della rubrica *Rjad statej o ruskoj literature* (*Serie di articoli sulla letteratura russa*), Dostoevskij manifesta le proprie perplessità nei confronti della polarizzata critica contemporanea, prendendo equamente le distanze tanto dai cosiddetti «utilitaristi», esponenti della sopracitata *natural'naja škola*, secondo i quali l'opera d'arte ha valore unicamente in relazione alla sua funzione sociale, tanto dai passionari dell'«Art pour l'Art». Lo spunto di partenza sono le obiezioni di Dostoevskij ai saggi dell'utilitarista N.A. Dobroljubov⁸⁶ *Čerty dlja charakteristiki prostonarod'ja* (*Tratti di caratterizzazione della gente comune*, 1860) e *Stichotvorenija Ivana Nikitina* (*Poesie di Ivan Nikitin*, 1860). Dostoevskij è convinto che tanto i seguaci di Belinskij quanto i sostenitori dell'arte fine a se stessa siano così presi dalla contesa dall'aver perso di vista l'essenza stessa della questione.

Da un lato, i sostenitori dell'«arte pura» non accettano la letteratura che fa denuncia sociale e non ne riconoscono il valore anche quando rivela il talento artistico e l'abilità dell'autore, come nel caso dei romanzi di M.E. Saltykov-Ščedrin (1826-1889): ciò agli occhi direttore di *Vremja* appare una contraddizione a tutti gli effetti, poiché in questo modo «l'Art pour l'art» contraddice la sua stessa essenza andando contro il principio della libertà di ispirazione.

Dall'altro, gli utilitaristi, troppo concentrati sull'aspetto dell'applicazione pratica dell'arte in ambito sociale, dimenticano che il talento espresso nelle creazioni artistiche contribuiscono a offrire una percezione più completa del concetto stesso di opera d'arte⁸⁷:

⁸³ «Высшей идеи не может существовать ни человек, ни нация. А высшая идея на земле лишь одна и именно – идея о бессмертии души человеческой, ибо все остальные “высшие” идеи жизни, которыми может быть жив человек, лишь из одной неё вытекают».

⁸⁴ A tale proposito si veda anche T.A. Kasatkina: *O tvorjaščej prirode slova. Ontologičnost' slova v tvorčestve F.M. Dostoevskogo kak osnova «realizma v vyššem smysle»*, IMLI RAN, Moskva, 2004, pp. 66-68.

⁸⁵ Si veda V.A. Viktorovič: «Gospodin -bov i vopros ob iskusstve», in N.F. Budanova, G.M. Fridendler (a cura di): *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, vol. 13, «Nauka», Sankt-Peterburg, 1996, pp. 227-229.

⁸⁶ «-bov» è un'abbreviazione voluta del cognome Dobroljubov al fine di rendere la figura del critico incarnazione di un'intera scuola di pensiero.

⁸⁷ Si veda A. Dell Asta: «Krasota i spasenie v mire Dostoevskogo», in V.A. Kotel'nikov (a cura di): *Christianstvo i russkaja literatura*, «Nauka», Sankt-Peterburg, 1999. vol. 3, pp. 256-257.

Come si riconosce l'arte in un'opera d'arte? Essa si riconosce quando vediamo la concordanza, il più completa possibile, di un'idea artistica con la forma in cui si incarna. Chiariamo ulteriormente: l'arte, ad esempio, almeno nel caso di romanziere, è la capacità di esprimere in maniera così chiara attraverso i personaggi e le immagini del romanzo il proprio pensiero che il lettore, dopo aver letto il romanzo, comprende il pensiero dello scrittore esattamente come lo stesso scrittore l'ha compreso quando ha creato la sua opera. Di conseguenza, coloro che non apprezzano l'arte ammettono che è lecito scrivere male. E se sono d'accordo che è lecito, allora non è lontano il momento in cui dicono semplicemente: non va bene scrivere⁸⁸. (18:80)

Analizzando la critica di Dobroljubov alle opere dell'autrice e inauguratrice del realismo ucraino Marko Vovchok (pseudonimo di Mariia Markovich, 1833-1907), F.M. Dostoevskij coglie l'occasione per illustrare il proprio personale credo artistico: la traiettoria della creatività si sviluppa oltre i problemi contingenti della società, nessuno pertanto ha il diritto di deviarla, poiché l'arte, secondo Dostoevskij, ha «una vita propria, integrale, organica» e, quindi, «le sue leggi invariabili per questo vita»⁸⁹ (18:52-53). In effetti, il romanziere, in più di un'occasione, si è dichiarato fermamente persuaso, che pur nascendo in un determinato contesto sociale, l'arte non debba limitarsi a rappresentare le problematiche che lo riguardano, inibendo le proprie potenzialità e perdendo le proprie specificità. L'arte si manifesta come una rivelazione («impressione di Dio», 18:57), e, come ogni rivelazione, è una quantità invariabile: il suo oggetto è assoluto, e la sua essenza è sempre attuale, poiché soddisfa i bisogni eterni dello spirito⁹⁰. E poiché questa attrazione per la verità, spiritualmente anticipata nella contemplazione della bellezza, è un tratto innato di una persona, si riferisce a quei bisogni che non possono essere soddisfatti da altro che dall'arte: una persona necessita dell'arte almeno quanto necessita di bere (18:76). Il bisogno di bellezza e la creatività che lo incarna sono innati nell'uomo e senza di esso l'uomo probabilmente non vorrebbe

⁸⁸ «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее создавая свое произведение. Следственно, попросту: художественность в писателе есть способность писать хорошо. Следственно, те, которые ни во что не ставят художественность, допускают, что позволительно писать нехорошо. А уж если согласятся, что позволительно, то ведь отсюда недалеко и до того, когда просто скажут: что надо писать нехорошо».

⁸⁹ «Что у искусства собственная, цельная, органическая жизнь и, следовательно, основные и неизменные законы для этой жизни».

⁹⁰ Si vedano V.A. Tunimánov: «Kommentarii: F.M.Dostoevskij. Rjad statej o russkoj literature. G-n –bov i vopros ob iskusstve», in F.M. Dostoevskij: *Sobranie sočinenij v 15 tomach*, «Nauka», Sankt-Peterburg, 1993, vol. 11, pp. 430-436; O.V. Zyrjanov: «G-n –bov i vopros ob iskusstve», in G.K. Ščennikov, B.N. Tichomirov (a cura di): *Dostoevskij: Sočinenija, pis'ma, dokumenty: Slovar'-spravočnik*, Puškinskij dom, Sankt-Peterburg, 2007, pp. 197-200. A tale proposito si vedano anche J.P. Skanlan: *Dostoevsky the thinker*, Cornell University Press, New York, 2002; N.V. Kašina: *Ėstetika F. M. Dostoevskogo*, Vysšaja škola, Moskva, 1989.

vivere nel mondo. Per questo una persona che la desidera ardentemente, trova e accetta la bellezza incondizionatamente⁹¹. In tale prospettiva, Dante è annoverato tra quei modelli letterari la cui valenza si è conservata intatta nel corso dei secoli, accompagnando l'uomo moderno e, più nello specifico, l'uomo russo aiutandolo a comprendere meglio la realtà quotidiana e a sopportarne il peso: «Tutte queste antologie, dell'Iliade, di Diana cacciatrice, di Venere e di Giove, della Madonna e Dante, Shakespeare, Venezia, Parigi e Londra – forse tutto questo legittimamente è presso di noi e dovrebbe esistere con noi – in primo luogo, secondo le leggi universali della vita umana, dalla quale siamo tutti inseparabili, e in secondo luogo, per le leggi particolari della vita russa»⁹² (18:83).

Ma è nella rassegna dedicata alla *Vystavka v Akademii chudožestv za 1860-61 god* (*Mostra all'Accademia degli artisti del 1860-1861, Vremja*, n.º10, 1861) che, a nostro avviso, Dante assume un ruolo di primo piano nella delineazione della peculiare idea di realismo dostoevskiano⁹³. Nel commentare la mostra inaugurata il 10 settembre 1861 lo scrittore, infatti, estende le sue riflessioni dalla sfera letteraria a quella delle arti figurative, considerando giustamente i due ambiti complementari sul piano di un risveglio spirituale della società contemporanea. L'articolo è apparso in un momento di accese polemiche all'interno dell'Accademia stessa e sulla stampa in merito alle prospettive di sviluppo delle belle arti russe⁹⁴. Molto spazio è dedicato inizialmente al dipinto di V.I. Jakobi (1834-1902), *Prival arestantov* (Il riposo dei prigionieri), vincitore di una medaglia d'oro che poco convince l'ex detenuto e autore di *Memorie da una casa di morti*. Il principale punto debole dell'opera, secondo Dostoevskij è il freddo realismo formale, la qualità fotografica della resa dei dettagli che va, però, a discapito dello scavo psicologico dei personaggi raffigurati. Se da un lato, infatti, il dipinto di Jakobi «colpisce per la sorprendente fedeltà», una fedeltà tale che lo spettatore può ammirare «prigionieri veri, come li vedrebbe, ad esempio, in uno specchio o in una fotografia», dall'altro, tale perfezione rappresenta «l'assenza dell'arte», perché lo specchio riflette l'oggetto passivamente, meccanicamente, mentre l'arte autentica esige che l'artista esprima la propria personalità, il suo

⁹¹ Si veda D.A. Berežnov: «“Bez krasoty i gvozdja ne vydumaete”: k ontologičeskoj interpretacii kategorii “prekrasnogo”», in *Filosofija. Žurnal Vyššej školy ekonomiki*, 5(3), 2021, pp. 18-19.

⁹² «Все эти антологии, “Илиады”, Дианы-охотницы, Венеры и Юпитеры, Мадонны и Данте, Шекспир, Венеция, Париж и Лондон – может быть, всё это законно существовало у нас и должно у нас существовать – во-первых, по законам общечеловеческой жизни, с которой мы все нераздельны, а во-вторых, и по законам русской жизни в особенности».

⁹³ La paternità dell'articolo è stata oggetto di lungo dibattito, ad ogni modo, la critica è ormai concorde sul fatto che il romanziere piomburghese sia, se non l'unico, uno degli autori. Si veda A. Ju. Balakin: «Ещё об авторстве стат'и «Vystavka v Akademii chudožestv za 1860-61 god», atributiruemoj Dostoevskomu», in *Slavica Revalensia*, 2, pp. 51-54.

⁹⁴ Si veda E.A. Akel'kina: «F.M. Dostoevskij chudožestvennyj kritik (problema akademičeskoj tradicii v stat'e *Vystavka v Akademii chudožestv za 1860-61 god*)», in *Vestnik Omskogo universiteta*, 4, 2007, pp. 71-74.

ideale, per tornare alle considerazioni di cui sopra. È in questo che Dostoevskij individua l'errore principale di Jakobi, che «ha fotografato ciascuno dei suoi soggetti», raffigurati «tutti brutti allo stesso modo, dall'ufficiale di scena storto al ronzino che viene imbrigliato dal contadino», eccezion fatta, per il vero protagonista della tela, ovvero il defunto, «ricoperto di stuoie strappate»⁹⁵ (19:154).

Considerazioni analoghe vengono fatte anche per gli altri quadri della mostra: tra i tanti soggetti, per così dire, «mal riprodotti» colpisce l'attenzione che il romanziere riserva alle tre riproduzioni del Caronte dantesco. Dostoevskij ironizza sulla consuetudine, assunta a dogma dallo pseudo-classicismo accademico, di presentare corpi nudi in qualsiasi contesto: «Secondo l'accademia, l'immagine è particolarmente buona quando il corpo è presentato nudo, senza vestiti, o almeno con qualche drappaggio, niente di più» (19:156). Egli giudica tale pratica anacronistica poiché esiste una differenza sostanziale tra la *polis* greca e il mondo moderno, ovvero il culto del corpo atletico:

Nell'antica Grecia [...] non si conoscevano né la carabina né il revolver. Il destino della repubblica dipendeva allora dallo sviluppo di questo o quel muscolo; già per questo i cittadini avrebbero dovuto guardare con amore i muscoli. Inoltre, il clima della Grecia permetteva di non coprire il corpo con i vestiti con la nostra stessa accortezza. Questo è un altro motivo per cui il corpo era tenuto in grande considerazione dagli artisti in Grecia. Allora ci rimane una ragione comune: il culto del bello; e, naturalmente, niente al mondo è più bello di un bel corpo⁹⁶. (19:156-157)

Il corpo nella società contemporanea è, invece, ormai, brutto e sgraziato:

Ma dove possono prendere un corpo i nostri artisti? [...] Le gambe sono sfigurate dalle scarpe, lo stomaco è rovinato dalle patate [...] una donna nel suo costume attuale non si adatta a un quadro serio, perché la crinolina e la vita costretta sono l'apice della bruttezza, da cui l'artista si terrà a distanza con orrore⁹⁷. (19:157)

⁹⁵ «Все у него равно безобразны, начиная с кривого этапного офицера до клячи, которую отпрягает мужик [...] герой картины, покойник, накрытый изорванной рогожей».

⁹⁶ «В Древней Греции [...] неизвестны были ни штуцер, ни револьвер. От развития того или другого мускула тогда зависела судьба республики; по этому одному граждане уже должны были с любовью смотреть на мускулы. Сверх того, климат Греции позволял не прикрывать одеждой тело так старательно, как приходится это делать нам. Это другая причина, почему тело в Греции было у художников в большом почете. Затем у нас остается одна с ними общая причина: поклонение прекрасному; а конечно, ничего нет на свете прекраснее прекрасного тела».

⁹⁷ «Но где же взять нашим художникам тело? [...] Ноги изуродованы башмаками, живот испорчен картофелем [...] женщина в нынешнем костюме в серьезную картину не идет, потому что кринолин и перетянутая талия – верх безобразия, от которого отвернется с ужасом художник».

Sarebbe dunque l'assenza di bellezza del corpo moderno ad indurre i tre studenti dell'Accademia a derogare al principio di realismo nella rappresentazione di Caronte come erculeo traghettatore di anime lungo l'Acheronte:

la tendenza pseudo-classica non solo non può fare a meno di un polpaccio e di drappaggi esageratamente ampi, ma certamente esige che Caronte sia rappresentato da un uomo robusto con muscoli fortemente sviluppati e nettamente definiti. Lo pseudo-classicismo in pittura, o per meglio dire l'accademismo, non si cura che Caronte sia un vecchio decrepito, e poco importa che trasporti anime, e non sacchi di farina: per questo la sua barca non è pesante, e non gli richiede uno sforzo eccessivo. Poi all'accademismo non importa che Caronte non sia un vecchio arrabbiato, che si sia arrabbiato solo quando ha visto una persona viva tra le ombre, Dante, e che poi la sua rabbia sia svanita, che se ne sia andato tranquillamente per i suoi affari eterni. Che bisogno ha l'accademismo di far fronte a tutte quelle considerazioni che possono sorgere quando si riflette su un dato argomento?! Se è un trasportatore, allora diamogli tutto, compresi muscoli dei più forti facchini di Taiwan⁹⁸. (19:157)

Giunti a questo punto, una lettura superficiale della rassegna potrebbe suscitare l'impressione che Dostoevskij sia critico d'arte incontentabile e, per certi versi, incoerente dal momento che bacchetta Jakobi per l'eccessiva aderenza alla realtà mentre agli altri ne imputa la mancanza. Tuttavia, le cose stanno diversamente: analogamente a quanto espresso ne *Il signor -Bov e la questione dell'arte*, lo scrittore intende porsi in maniera equidistante tanto dal primo, considerato affine agli utilitaristi, quanto dai secondi, assimilabili per principi ai fautori dell'«Art pour l'art». Il realismo ricercato da Dostoevskij è, invece, quel qualcosa che Flaxman ha colto nei versi danteschi ma che gli studenti non sono stati in grado di duplicare nei propri dipinti nonostante l'indiscutibile debito artistico nei confronti del celebre illustratore della *Divina Commedia*: «L'influenza di Flaxman può essere vista nel disegno, ma l'influenza non del migliore, non della metà più alta di Flaxman, ma solo del suo stesso disegno; e il suo significato artistico non si rifletteva né nella composizione né nel colore»⁹⁹ (19:158). Flaxman, infatti, pur rappresentando

⁹⁸ «Ложно-классическое направление не только не может обойтись без тельца и преувеличенно широких драпировок, но требует непременно, чтобы Харон был представлен здоровенным мужчиной с сильно развитыми и резко обозначенными мускулами. Псевдоклассицизму в живописи, или, лучше сказать, академизму, дела нет до того, что Харон дряхлый старик, и дела нет, что он перевозит души, а не мешки с мукой, стало быть, лодка его не тяжела п слишком больших усилий от него не требуется. Потом академизму дела нет до того, что Харон старик не сердитый, что он рассердился только, увидав между тенями живого человека, Данта, а потом гнев его пропал, и он хладнокровно занялся своим вечным делом. Что за нужда академизму до всех тех соображений, которые могут представиться при обдумывании заданной темы! Уж ежели перевозчик, то подавай его всего, с такими мышцами, как у самых сильных из служащих у г-на Тайвани перевозчиков».

⁹⁹ «Влияние Флаксмана видно в рисунке, но влияние не лучшей, не высокой половины Флаксмана, а только самого рисунка его; а художественный смысл его не отразился ни в композиции, ни в колорите».

secondo i canoni del Classicismo i vv. 106-111 del canto III dell'*Inferno* e utilizzando solo toni di grigio, mostra la capacità di guardare «alle anime di Dante come qualcosa di trasparente, con un corpo quasi spento, quasi fondendosi con l'ambiente»¹⁰⁰ (19:158): è, quindi, in grado di rendere con pochi tratti leggeri la tragicità dell'inesorabile passaggio dalla vita alla morte, l'abbandono definitivo della dimensione corporea, in linea con la metafora dantesca delle foglie d'autunno (vv. 112-114): «Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo / vede a la terra tutte le sue spoglie». Il vero realismo non è questione né di fedeltà al dettaglio, né di bellezza plastica del corpo piuttosto di «fantasia»: «Se i pittori decidessero di trasmettere questo nei loro dipinti, allora, forse, sarebbe più artistico, più vicino alla fantasia di Dante, ma questo sarebbe incompatibile con i requisiti accademici»¹⁰¹ (19:158). Quella fantasia che avvicina all'ideale, ciò che, come abbiamo detto, è «inaccessibile ai nostri sensi [e] contiene la verità come mistero irrisolto». Se una rappresentazione del «vecchio, bianco per antico pelo» (*Inferno*, III, v. 83) volesse, dunque, essere davvero realistica «in senso superiore», allora bisognerebbe tener presente che Caronte è «tutt'altro che forte; i suoi muscoli flaccidi si muovono secondo l'immutabile volontà del destino, non si sforza, non spreca tempo; la sua attività è automatica, involontaria, non richiede il benché minimo sforzo»¹⁰² (19:158). In tal modo, non ne risulterebbero muscoli ben delineati, osserva Dostoevskij, ma certamente una vera opera d'arte (19:158).

Dunque, è questo che, agli occhi del romanziere piomboburghese, rende a lui affine il poeta fiorentino: la capacità di andare oltre l'apparenza materiale della realtà concreta per descrivere l'essenza di una realtà superiore. Lo scrittore o il pittore che vuole seriamente rispondere ai bisogni dell'uomo non deve fare altro che seguire la via di questo realismo «in senso superiore».

In tale ottica, suona da monito agli utilitaristi persino l'invito dell'ubriacone Masloboev rivolto al protagonista e aspirante scrittore Vanja in *Unižennye i oskorblënnye (Umiliati e Offesi, 1861)*:

Allora ti dirò, mio caro, che è meglio bere la *vodka*! Io per esempio mi ubriaco, poi mi sdraio su un divano (ho un divano simpaticissimo, a molle) e m'immagino di essere, per esempio, un Omero o un Dante, oppure un Federico Barbarossa, giacché l'immaginazione non ha limiti. Tu, invece, non puoi immaginarti di un essere Dante o un Federico Barbarossa, anzitutto perché ambisci essere te stesso e

¹⁰⁰ «Он смотрел на дантовские души, как на что-то прозрачное, с телом почти туманным, почти сливающимся с окружающей средой».

¹⁰¹ «Если бы живописцы вздумали передать это в своих картинах, то, может быть, это было бы художественнее, ближе к дантовской фантазии, но это было бы несообразно с академическими требованиями».

¹⁰² «Старик Харон далеко не силач; его дряблые мускулы движутся по непреложной воле рока, он не старается, не лезет из кожи; его деятельность автоматическая, произвольная, не нуждающаяся ни в малейшем усилии».

non un altro, e in secondo luogo perché, nella tua qualità di bestia da soma, non ti è permesso avere alcun desiderio. Io vivo d'immaginazione e tu di realtà¹⁰³. (3:266; corsivo nel testo)

Ma se nella pittura degli anni Settanta Dostoevskij avrebbe riconosciuto significativi passi in avanti, come si evince dal suo giudizio sulle opere dei cosiddetti *Peredvižniki*¹⁰⁴ (lett. «itineranti»)¹⁰⁵, per quanto riguarda la letteratura la strada appariva ancora lunga: non restava allora che affidare il messaggio a *I fratelli Karamazov*, il romanzo destinato a essere il suo testamento spirituale.

¹⁰³ F.M. Dostoevskij: *Unižennye i oskorblennye* (1861). Edizione italiana *Umiliati e offesi*, traduzione di S. Prina, Rizzoli, Milano, 1955, pp. 170-171: «Ну, так на это я, брат, вот что скажу: пить лучше! Я вот напьюсь, лягу себе на диван (а у меня диван славный, с пружинами) и думаю, что вот я, например, какой-нибудь Гомер или Дант, или какой-нибудь Фридрих Барбаруса, – ведь всё можно себе представить. Ну, а тебе нельзя представлять себе, что ты Дант или Фридрих Барбаруса, во-первых, потому что ты хочешь быть сам по себе, а во-вторых, потому что тебе всякое хотение запрещено, ибо ты почтовая кляча. У меня воображение, а у тебя действительность». A tale proposito si veda anche K.G. Šervarly: «Rol pisatelja v romane F.M. Dostoevskogo *Unižennye i oskorblennye*», in *Dostoevskij i mirovaja kul'tura. Filologičeskij žurnal*, n° 2 (14), 2021, pp. 180-191.

¹⁰⁴ I *Peredvižniki* furono un gruppo di artisti realisti russi che protestarono contro le restrizioni accademiche e che formarono una cooperativa che evolvette nella società per mostre itineranti nel 1870, chiamata anche «Compagnia delle esposizioni di arte itinerante».

¹⁰⁵ Nella rassegna *Po povodu vystavki* (A proposito della mostra, in *Diario di uno scrittore* 1873) il romanziere giudica positivamente le tele degli artisti russi esposte a San Pietroburgo prima di essere inviate all'Esposizione Universale di Vienna. Nello specifico dichiara particolare apprezzamento per *Burlaki na Volge* (*Burlaci sulla Volga*) di I.E. Repin (1844-1930) e varie opere di *peredvižniki* come V.G. Perov (1834-1882), e V.E. Makovskij (1846-1920) (21:75).