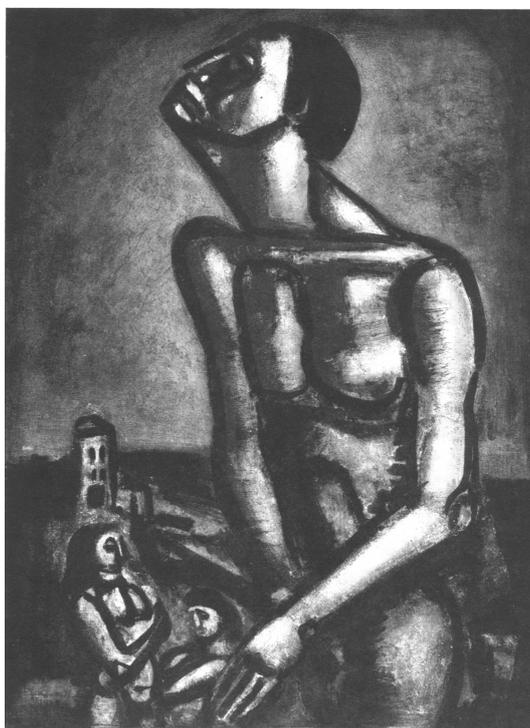


Andrea Panzavolta

I MALATI DI DIO

Un commento a “I demoni” di Fedor Dostoevskij



- Credo nella Russia, credo nella sua ortodossia... Credo nel corpo di Cristo... Credo che il nuovo avvento sarà in Russia... Credo... - si mise a balbettare Satov, in preda all'esaltazione.
 - Ma in Dio? In Dio?
 - Io... Io crederò in Dio.

Dostoevskij, *I demoni*

1. L'assalitore notturno

«E' terribile cadere nelle mani del Dio vivente!»¹: come quello di Dante e di Virgilio² possiamo immaginare che anche il nostro viaggio nei *Demoni* di Dostoevskij abbia inizio da una porta sulla cui sommità siano incise queste parole. Come le terzine dantesche, anche il grido che l'ignoto autore della *Lettera agli Ebrei* alza all'estremo punto di lacerazione dell'anima è di «colore oscuro», intriso cioè di *tremendum*, e di «senso [...] duro», doloroso e carico di pena. Non solo. Come nella iscrizione che sta sulla porta infernale è ricapitolato, in pochi versi di rara potenza, l'*eskaton* essenzialmente nomotetico che sorregge l'intera *Commedia*, così nel nostro apoftegma è racchiuso il mondo religioso de *I demoni*, che però, già lo anticipiamo, opera un radicale ribaltamento della prospettiva escatologica dantesca.

Allora, prima di intraprendere il viaggio, conviene studiarla un po' più da vicino, la nostra iscrizione.

«Phoberòn tò èmpasein eis cheiras theou zòntos», dice il testo greco. L'aggettivo («phoberòn») e il verbo («èmpasein») sono stati scelti con grande acribia dall'Autore: essi infatti evocano una immagine venatoria, per così dire, dove però la preda è l'uomo. «Phoberòn» – “terribile”, “spaventoso”, tale da generare *phòbos*, paura – deriva dal verbo *phobomai*, “fuggo via atterrito”. Ma qual è la causa di questo *phòbos*? La risposta è *to èmpasein* (infinito sostantivato del verbo *emipto*, che significa “imbattersi”, “inciampare”, “cadere dentro”) *eis cheiras* (nelle mani, ma forse sarebbe più opportuno tradurre “tra gli artigli”) *theou zòntos* (del Dio vivente).

Anche la nostra iscrizione, come quella di Dante, sembra piegarsi sotto il giogo di una infrangibile Necessità. E' come se lo scopo (l'unico scopo?) della vita degli uomini fosse quello di incappare prima o poi, come incauti viandanti in mezzo a una foresta popolata da fiere, tra gli artigli di un Dio che da sempre si muove sulle loro tracce, che ne spia i movimenti e le abitudini e che al momento opportuno li assale provocando in loro una tanto atterrita quanto inutile fuga: «Se sollevassi [la testa] – si querela il sofferente di Uz – tu, come una tigre, mi daresti la caccia, incominciando a

¹ Eb 10, 31.

² Cfr. If III 1-12.

compiere le tue prodezze contro di me, rinnovando contro di me i tuoi assalti, raddoppiando il tuo furore contro di me»³.

Tutti e cinque i personaggi che tra poco analizzeremo e di cui ci serviremo per tentare un commento a *I demoni* di Dostoevskij hanno visto faccia a faccia il Dio-tigre e di lui portano, ben visibili nella carne, i segni degli artigli. Essi, ed è la tesi che intendiamo sostenere, hanno scoperto la verità tremenda che si concede solo ai veri lottatori metafisici: che il Dio vivente è irriducibilmente contraddittorio, che reca in se stesso un angoscioso dissidio e un disperato contrasto, che è sommo amore verso l'uomo (anche se di un amore per nulla amorevole) e somma crudeltà verso se stesso. Lo spirito di negazione che, sia pure variamente professato, i cinque demoni hanno scelto quale condotta di vita, essi lo hanno visto prima di tutto presente e operante in Dio: infatti la crocifissione del Cristo – alla quale i cinque demoni partecipano o meglio che – paolinamente – «completano»⁴ attraverso le loro sofferenza – che altro è se non il momento in cui l'Amen, il Sì si ribalta nel suo opposto, l'istante – che segna l'ipostasi della tragedia e dell'angoscia – in cui il *theòs zonton*, il Dio-dei-vivi, diviene il *theos nekròn*, il Dio-dei-morti?⁵

Come fu per Giacobbe lungo le rive dello Jabbok⁶ e per il profeta Geremia, il Dio vivente è stato per i cinque demoni un micidiale assalitore notturno, un torrente infido⁷, un fuoco divorante⁸. Solo che il bagliore vivo di questo fuoco, anziché rallegrare, ricorda il bagliore sinistro dell'incendio che nel romanzo devasta l'Oltrefiume: è lo splendore tenebroso del Dio vivente e insieme il lacerante desiderio di conoscerne il nome, che fatalmente li porterà a sprofondare tra i flutti come la mandria dei porci di cui racconta Luca, un passo che non a caso Dostoevskij pone in epigrafe al suo romanzo.

LETTURA

Luca, 8 32-36

2. Una vita come menzogna: Stepàn Trofimovic Verchovenskij

Il romanzo si apre con la descrizione di Stepàn Trofimovic Verchovenskij, personaggio eccentrico e ambiguo a un tempo, che desta subito sentimenti contrastanti, di simpatia ma anche di insofferenza. Che Dostoevskij lo abbia inserito proprio in apertura al suo racconto non è affatto casuale: il primo capitolo dei *Demoni*, se si vuole azzardare un paragone, è come il *Genesi* nella Bibbia: ci spiega da dove ha inizio la storia che sta per essere raccontata, funge da pietra di posa di tutta la futura narrazione. Stepàn Verchovenskij, infatti, è il padre di tutti i demoni che di lì a poco faranno precipitare Skvoresniki, la cittadina dove si svolgono i fatti, in una notte di tregenda; è la radice malata dalla quale spunteranno frutti velenosi. Egli è una sorta di Adamo, dal cui «mal seme» crescerà il loglio.

Ma quale è il veleno che Stepàn Trofimovic ha trasmesso, come un padre può trasmettere ai propri figli una malattia venerea, alla generazione di cui egli è stato maestro? La menzogna. Del resto, non potrebbe essere diversamente. Nell'evangelo di Giovanni⁹ Gesù parlando del *diabolos* (parola che deriva dal verbo greco *diaballo* che significa sia “disunire”, “mettere male tra due”, sia “calunniare”, “accusare”; quindi, unendo i due significati, potremmo anche dire che *diabolos* è colui che getta inimicizia tra gli uomini servendosi della calunnia) dice: «Egli è stato omicida (*antropoktonos*) fin da principio (*ap'arches*) e non ha perseverato nella verità. Quando dice il falso (*pseudos*) parla del suo, perché è menzognero (*pseustes*) e padre della menzogna». Il gioco di specchi non potrebbe essere più suggestivo: come il *diabolos* giovanneo, che è spirito di menzogna e di discordia, è all'origine

³ Gb 10 16-17. In *Il libro di Giobbe*, introduzione, traduzione e commento di Gianfranco Ravasi, BUR, Milano 1989.

⁴ Cfr. Col 1, 24.

⁵ Cfr. Lc 20, 38.

⁶ Cfr. Gen 32, 23-33.

⁷ Cfr. Ger 15, 18.

⁸ Ivi 20, 7-9.

⁹ Gv 8, 44.

(*ap'arches*) di tutti i mali, così Stepàn Trofimovic: egli è l'arcidiavolo, il capo dei diavoli dal quale è discesa una menzogna che non tarderà a farsi omicida (*anthropoktonos*) negli altri demoni. Ma vediamo un po' più da vicino, questo personaggio.

Stepàn Trofimovic Verchovenskij è un intellettuale *d'antan*: si professa ateo e liberale; nutre una sconfinata ammirazione per la cultura occidentale; ostenta un olimpico distacco verso gli affanni e i problemi della vita, che liquida sbrigativamente con lepidi moti di spirito o con frasi, tra il russo e il francese, intrise di una retorica estenuata. Dalle sue notizie biografiche ci si fa l'idea di una vita senza sapore (e il sale che perde sapore è destinato a essere gettato per terra e ad essere calpestato dagli uomini), senza consistenza, scialata in una neghittosità spirituale che alla fine lo soffocherà. Stepàn Trofimovic copre il vuoto della sua vita con una maschera, quella del perseguitato. Egli si serve, infatti, di un antico episodio di persecuzione politica più immaginaria che reale di cui sarebbe stato vittima, per giustificare la sua inattività di scrittore. E l'abitudine con questa menzogna si è fatta col tempo tale che egli stesso, ormai, ha finito per crederle: «amava questa parte fino alla passione; tanto che senza di essa mi pare che non potesse nemmeno vivere¹⁰», annota l'anonimo cronista del romanzo.

Grazie a questa posticcia fama di intellettuale perseguitato, Stepàn Verchovenskij ottiene da Varvara Petrovna Stavrogina, donna di impeto incontenibile oltre che di una ricchezza ragguardevole, il posto di precettore per suo figlio Nikolaj. Nella avita dimora degli Stavrogin egli rimarrà per oltre venti anni, avvilandosi in una esistenza da parassita, senza rivelare mai il suo amore per la indomita protettrice per timore di essere cacciato via. Stepàn Trofimovich ha un figlio, Petr, che ebbe dal suo primo matrimonio e dal quale, dopo la morte della moglie, di disinteressò totalmente affidandolo, quando era ancora fanciullo, alle cure di certe zie che lo allevarono «in un cantuccio sperduto» della Russia. Anche nei confronti del figlio Stepàn Trofimovich indossa una maschera: si finge padre amorevole e con tutti dice di aspettarlo con impazienza, ma quando quegli farà ritorno non dormirà la notte al pensiero di dovergli confessare di aver dilapidato al gioco d'azzardo il piccolo podere che Petr aveva ricevuto in eredità.

Certo, il cuore di Stepàn Verchovenskij tracima di alti e nobili ideali: egli si commuove dinanzi ai drammi di Shakespeare e alla Madonna Sistina di Raffaello¹¹ e con autentico trasporto proclama che la bellezza è il vero segreto del mondo e della storia. Tuttavia i suoi reboanti proclami sono in realtà l'esibizione di muscoli morali gonfiati di steroidi, perché il suo cuore ha perduto ogni contatto con la terra e con i suoi abitanti carichi di dolore. «Tutti quelli che cessano di comprendere il proprio popolo e perdono i loro legami con esso – gli dice Satov, uno dei cinque demoni che passeremo in rassegna – perdono subito, nella stessa misura, anche la fede paterna, diventando atei o indifferenti¹²». Vedremo poi in che cosa consista l'idea, per molti aspetti demoniaca, che Satov ha del popolo. Sta di fatto tuttavia che questi, con mirabile chiarezza, ha colto proprio nel mancato incontro tra i grandi ideali e le sofferenze degli uomini il male che, cancerosamente, sta distruggendo Stepàn Trofimovic e con lui tutti gli altri demoni: l'indifferenza. Le lacrime versate sulle opere del Bardo e sulla Madonna Sistina non gli impediranno infatti di costringere Fed'ka – figura massimamente dostoevskijana, dove il delitto si unisce a una scandalosa intimità con il nome di Dio – ad arruolarsi per rifonderlo di un debito contratto al tavolo da gioco: «Se quindici anni or sono non lo aveste mandato a far la recluta in pagamento d'un debito di gioco [...] sarebbe finito in galera? – gli obietta una voce proprio quando Stepàn Trofimovic pronuncia un discorso nel quale la sua fede umanistica raggiunge gli estremi accenti dell'ebbrezza – Scannerebbe la gente, come fa ora, nella lotta per l'esistenza? Che ne dite, signor esteta? »

Dunque, l'umanesimo di Stepàn Trofimovic altro non è che estetismo, languido sentimentalismo: in una parola indifferenza¹³. Egli ha recitato sempre una parte, ha indossato sempre una maschera. In *Aut-aut* Kierkegaard scrive: «In ogni uomo vi son degli ostacoli che, in un certo senso, non gli permettono di diventare completamente trasparente a se stesso; la cosa può raggiungere tali proporzioni, egli può, a sua insaputa, venir talmente coinvolto in circostanze di vita che stanno al di

¹⁰ Fedor Dostoevskij, *I demoni*, p. 5 Da ora in poi tutte le citazioni da *I demoni* e i relativi numeri di pagina rimandano alla edizione pubblicata da Einaudi nel 1994 nella traduzione di Alfredo Polledro, accompagnata dal saggio *Il male in Dostoevskij* di Luigi Pareyson.

¹¹ Ivi, pp. 316-318 e 478-479.

¹² Ivi, p. 35.

¹³ Ivi, p. 479. Sul rapporto tra estetica e indifferenza, cfr. Soren Kierkegaard, *Aut-aut*, Mondadori, Milano 1993, pp. 15 e ss.

fuori di lui, che egli perde la capacità di manifestarsi; ma chi non si può manifestare non può amare, e chi non può amare è l'essere più infelice¹⁴».

Eccoci allora giunti al nocciolo della questione: il peccato di Stepàn Trofimovic è l'incapacità d'amare. Eppure, si domanda ancora Kierkegaard, «non sai che giungerà l'ora della mezzanotte in cui ognuno dovrà smascherarsi? Credi che si possa sempre scherzare con la vita?¹⁵». E l'ora della mezzanotte giunge anche per Stepàn Trofimovic.

Siamo alle ultime pagine del romanzo. Dopo un aspro litigio con Varvara Petrovna, Stepàn Verchovenskiĭ fugge a piedi lungo la strada maestra, senza una meta, con appena quaranta rubli in tasca, pronto a immolarsi per «la bandiera della grande idea», cioè per il suo idealismo falso e lacrimevole. Lungo la strada è raccolto da una coppia di contadini che lo invita a salire sul carro. Verchovenskiĭ accetta, e la scena che segue, condotta magistralmente da Dostoevskij sul filo dell'ironia e della tragedia, dice bene quanto lontano sia il suo mondo da quello della «vita reale», come egli stesso la chiama. La totale incomunicabilità di cui è intessuta questa scena è enfatizzata anche dai dialoghi: Stepàn Trofimovic ostinandosi a parlare, come suo solito, ora in russo ora in francese, è del tutto frainteso dai contadini, le cui risposte non hanno attinenza alcuna con le domande che l'ospite rivolge loro. Questo scarto, che prelude alla terribile confessione che renderà tra breve, è intuita a un certo punto dallo stesso Verchovenskiĭ: «E' strano che io mi senta colpevole di fronte a loro, eppure di fronte a loro non sono colpevole in nulla¹⁶».

Giunto a un villaggio, Stepàn si sente male e decide di trascorrere lì la notte. Qui incontra Sof'ja Matvéevna, una venditrice ambulante di evangeli, la stessa che in un altro punto del romanzo fu prima incarcerata e poi allontanata da Skvoresniki per via di alcune fotografie sconce trovate tra le pagine dei suoi evangeli¹⁷ (solo in seguito si verrà a sapere che l'autore del misfatto è stato Petr Stepanovic, il figlio di Stepàn). Sof'ja prende a cuore lo stato di prostrazione in cui versa Stepàn Trofimovic e decide di stargli vicino per assisterlo nella malattia. Durante le ore di veglia la donna gli legge alcune pagine del Nuovo testamento, tra cui quelle dove all'Angelo di Laodicea – siamo all'*Apocalisse* di Giovanni, un libro, come vedremo in seguito, che funge da basso continuo a tutto il romanzo – si rimprovera di essere stato tiepido¹⁸ (ritorneremo poi più avanti su questo passo biblico di fondamentale importanza per la comprensione de *I demoni*). Stepàn Trofimovic, che non conosceva questo brano, si solleva di scatto sul guanciale con gli occhi sfavillanti e poi, come se quella lettura gli avesse ridestato un ricordo sepolto dal tempo, chiede alla venditrice di evangeli di leggergli il brano di Luca dove i demoni entrano nella mandria di porci, lo stesso che Dostoevskij mette quale pronaio al romanzo. Dopo l'ascolto del passo lucano è come se una benda cadesse dai suoi occhi: travolto, infatti, da un accesso di esaltazione dice: «E' punto per punto come la nostra Russia. Questi demoni che escono dal malato ed entrano nei porci sono tutte le piaghe, tutti i miasmi [...] tutti i demoni [...] che si sono accumulati [...] nella nostra Russia, durante secoli e secoli! [...] Ma un pensiero sublime e un sublime volere la benediranno dall'alto, come quel folle indemoniato, e verranno fuori tutti questi demoni, tutta questa impurità [...] e chiederanno da sé di entrare nei porci. Anzi, forse ci sono già entrati! Siamo noi, noi e quelli là, e Petrusa [...] e forse per primo e in testa, io, e folli e indemoniati, da una rupe ci butteremo nel mare e affogheremo tutti, e quello è il nostro destino, perché, già, non siamo buoni ad altro. Ma il malato guarirà e “si siederà ai piedi di Gesù”¹⁹». Ci ripromettiamo di tornare sopra a questa frase, nella quale vibra come un accento di profezia, nell'ultima parte del nostro commento.

Le condizioni di salute di Stepàn Trofimovic precipitano. All'improvviso irrompe nella stanza Varvara Petrovna, che si era subito mossa al suo inseguimento. Ella però fa in tempo solo a raccogliere l'ultima, sconvolgente confessione del suo amico: «Io ho mentito tutta la mia vita. Perfino quando dicevo la verità. Non ho mai parlato per amore della verità, ma soltanto per me; questo lo sapevo anche prima, ma solo adesso lo vedo. [...] Forse mentisco anche adesso; certo mentisco anche adesso. La cosa

¹⁴ Soren Kierkegaard, *Aut-aut*, cit., p. 6.

¹⁵ Ivi, p. 6. Sullo smascheramento e sulla terribile nudità del volto che ne consegue ha pagine memorabili Ernesto Sabato nel suo splendido romanzo *Sopra eroi e tombe*, Editori Riuniti, Roma 1984, pp. 169-170.

¹⁶ Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 619.

¹⁷ Ivi, p. 300.

¹⁸ Cfr. Ap 3, 14-22.

¹⁹ Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 638.

principale è che credo a me stesso quando mentisco. Il più difficile nella vita è vivere e non mentire... e... e non credere alla propria menzogna, sì, sì, proprio questo!²⁰»

Segue poi un estremo e impetuoso slancio a difesa della Grande Idea, ma il lettore fa fatica a intendere la confessione di Stepàn Trofimovic come una lacerante presa di coscienza. Vi è qualcosa di buffonesco e di volgare in quest'uomo che ha l'aspetto di un fanciullo avvizzito (un «pargolo cinquantenne» lo chiama il Narratore) e che, reclinato sul letto di morte, intesse una stentorea palinodia: sembra la grottesca caricatura della morte di Socrate, così come ce l'ha narrata Platone. Sempre più si fa strada la sensazione che disteso su quel giaciglio vi sia un pagliaccio, anzi una marionetta che ripete meccanici gesti di cui ormai ignora persino il significato.

LETTURA

I demoni, Parte terza, Capitolo settimo, p. 635 e pp. 645-646

3. Anamorfosi della menzogna: Petr Stepanovic Verchovenskij

La menzogna di Stepàn Trofimovic Verchovenskij, che come abbiamo visto è essenzialmente indifferenza e mancanza d'amore, diviene distruttiva e omicida nel figlio, Petr Stepanovic Verchovenskij.

L'indifferenza morale di Petr traluce già dal suo aspetto esteriore. Nel mirabile ritratto che ne traccia quando fa la sua entrata d'effetto nel salotto di Varvara Petrovna, Dostoevskij si serve di una raffica di proposizioni antinomiche che affermano un concetto e subito dopo lo negano. Scrive Dostoevskij: «Sembrava [...] un po' curvo e tozzo, ma tuttavia non era affatto curvo, e anzi disinvolto. Sembrava un originale, e nondimeno tutti da noi giudicarono compitissimi i suoi modi [...] La fronte è alta e stretta, ma i lineamenti minuti [...]. L'espressione del viso è come malaticcia, ma non è che apparenza. Sulle guance e accanto agli zigomi ha una specie di piega arida che gli dà l'aspetto come di persona convalescente d'una grave malattia. E nondimeno è perfettamente sano, forte, e anzi non è mai stato malato. Cammina e si muove molto frettolosamente, ma non ha mai fretta d'andare in nessun posto [...]. Parla rapido e frettoloso, ma nello stesso tempo sicuro di sé ed ha la parola facile²¹».

Dunque la stessa fisionomica di Petr dice e nel contempo contraddice, sdoppiandosi in un gioco di rifrazioni dove le une sono l'esatto opposto delle altre. Qual è allora il suo vero volto? E' lo stesso Petr a darci la risposta: «L'aurea mediocrità: né sciocco, né intelligente²²». Solo che questa mediocrità, anziché tracciare sul versante di ogni eccesso nette linee di confine, le elide a vicenda creando una pericolosa terra di nessuno dove l'azione, abbandonata a se stessa, può compiere sfrenate scorribande, ebbra di una libertà assoluta incapace di distinguere il bene dal male.

Petr Verchovenskij è a capo di un quintetto, una sorta di cellula terroristica, che insieme ad altre centinaia sparse per tutta la nazione al momento opportuno dovrebbe attivarsi per realizzare, attraverso la rivoluzione, la palingenesi della Russia. Con perfida astuzia egli riesce ad ottenere la cieca obbedienza dei suoi seguaci coinvolgendoli nell'assassinio di Satov. Tuttavia, se Virginskij, Ljamsin, Tolkacenko, Liputin ed Erkel – questi i nomi degli uomini che compongono il quintetto – accettano di sporcarsi le mani di sangue in nome di una idea, per quanto pervertita, questa stessa idea diviene lo straccio sporco dietro cui Petr si nasconde per realizzare il male per il male.

Questa volontà demoniaca emerge senza più infingimenti al termine dei terribili fatti di sangue che mettono a ferro e fuoco il sobborgo cittadino dell'Oltrefiume. Satov è appena stato ucciso e il suo corpo gettato in uno stagno; Petr Stepanovic prima di licenziare i compagni tiene loro un discorso che è una specie di summa del suo pensiero: «Tutto il vostro lavoro consiste per ora nel far sì che tutto crolli: lo Stato e la sua morale. Resteremo soltanto noi, che in precedenza ci siamo designati per assumere il potere: le persone intelligenti le attireremo a noi, e agli sciocchi monteremo sulle spalle. Questo non vi

²⁰ Ivi, pp. 635-636.

²¹ Ivi, pp. 166-167.

²² Ivi, p. 255.

deve turbare. Bisogna rieducare questa generazione per renderla degna della libertà. Restano da affrontare ancora molte migliaia di Satov²³».

Un'oscura inquietudine, però, serpeggia, tra il gruppo: i cinque si sentono minacciati, iniziano a sospettare gli uni degli altri; sono tesi non tanto per il delitto che hanno appena commesso, quanto piuttosto per i dubbi che, sia pure in modo ancora confuso, iniziano ad avere nei confronti del loro capo. Uno di loro, prima di separarsi da Petr Stepanovic, trova il coraggio di porgli una domanda che lo sta torturando: «Noi siamo l'unico quintetto del mondo, o è vero che ci sono parecchie centinaia?» Risponde Petr: «Sciocco che siete! Ormai credo che dovrebbe esservi indifferente che ci sia un quintetto solo oppure un migliaio²⁴». E' indifferente: ecco ritornare come un torvo Leitmotiv questa parola. Petr Stepanovic Verchovenskij è dunque puro spirito di negazione. Come un parassita, si serve di un'idea solo per realizzare le sue ossessioni delittuose: non è la causa rivoluzionaria che gli sta a cuore, bensì solo la distruzione per la distruzione.

Forse è proprio questo consapevole pervertimento delle idee, più ancora degli omicidi che del resto ne sono una diretta conseguenza, l'aspetto più autenticamente demoniaco di Petr Stepanovic, come risulta chiaro nel dialogo con Nikolaj Stavrogin, costruito tutto sulla falsariga del Capitolo 13 dell'*Apocalisse* – uno dei passi senz'altro più inquietanti del Nuovo testamento – dove il veggente di Patmos vede due bestie salire rispettivamente dal mare e dalla terra, che Dostoevskij, con grande felicità immaginativa, fonde nella figura di Petr Verchovenskij. Anche questi, infatti, come la Bestia, è al servizio del dragone, cioè di Nikolaj Stavrogin, verso il quale nutre una ammirazione idolatrica («Stavrogin, voi siete bello! [...] Sapete che siete bello? [...] Voi siete il mio idolo!²⁵»); come la bestia che sale dal mare anch'egli ha una bocca che proferisce «parole arroganti e bestemmie» (che raggiungeranno il fastigio nella profanazione di un'icona della Vergine, allorché inserirà dentro la nicchia dove era collocata un topo vivo); come la bestia che sale dalla terra ha «corni come un agnello», ma «la voce di un dragone» e la capacità di compiere prodigi ingannevoli (infatti, grazie al suo irresistibile *savoir faire* Petr entra nelle grazie di Julia Michajlovna, l'influente moglie del Governatore, convincendola con blandizie di ogni genere ad organizzare un ricevimento come mai se ne erano visti prima di allora, a metà strada tra il certame letterario e la festa danzante, che avrebbe dovuto consacrarne il prestigio, ma che invece si trasformerà in un delirio collettivo) e ha in odio fino alla morte «coloro che si rifiuta[no] di adorare la bestia» (questo infatti è il motivo principale, se non addirittura l'unico, per cui Satov è assassinato²⁶).

Eppure lo stigma demoniaco di Petr resta la deformazione delle idee, che egli persegue *scienter ac libenter*. Come la bestia terrestre che spinge gli uomini a erigere un simulacro alla bestia marina e ad adorarlo²⁷, così anche Petr Stepanovic. Al termine della sua lunga tirata con Stavrogin, dove, travolto dall'esaltazione, vagheggia di scatenare la calunnia e una «corruzione inaudita» e di spegnere addirittura «ogni genio nell'infanzia» (e non a caso si servirà proprio di un giocattolo, un fischietto di terracotta per bambini, per impartire al quintetto l'ordine di assalire e uccidere Satov), Petr propone a quest'ultimo, «quando la Russia si oscurerà e la terra piangerà i vecchi dei», di entrare in scena nelle vesti dello zarevic Ivan, una sorta di Messia il cui avvento era atteso da alcune sette russe. «Stavrogin – scrive il cronista – rifletté per un minuto. “Un impostore?” domandò a un tratto, guardando l'esaltato con profonda meraviglia. “Ah, eccolo finalmente il vostro progetto!”²⁸».

Dunque il progetto di Petr consiste nell'impostura, consiste, se mai fosse necessario ripeterlo ancora una volta, nella menzogna, nel *dia-ballein*, nel gettare zizzania tra gli uomini servendosi del falso. Ma se in Stepan Trofimovic Verchovenskij la menzogna è confinata ancora entro un piano teorico, la stessa nel figlio si incarna storicamente e diviene compiutamente diabolica: gabellando Stavrogin per lo zarevic Ivan, egli vuole realizzare una contraffazione del Cristo. Di nuovo si riaffacciano le corrispondenze bibliche: come la bestia che viene dalla terra, Petr Stepanovic è il «falso

²³ Ivi, p. 594.

²⁴ Ivi, p. 596.

²⁵ Ivi, p. 390.

²⁶ Ivi, p. 542: «E' noto inoltre che egli odiava Satov personalmente: tra loro una volta c'era stato un alterco, e Petr Stepanovic non perdonava mai le offese. Sono convinto, anzi, che proprio questo sia stato il motivo capitale».

²⁷ Cfr. Ap 13, 14.

²⁸ Dostoevskij, *I demoni*, cit., pp. 391-393.

profeta» (con questa espressione è designata la bestia nei successivi capitoli dell'*Apocalisse*) di un falso Messia, di una *scimia Dei* (e «la mia scimmia», non a caso, è l'epiteto con cui lo chiama Stavrogin²⁹)

LETTURA

I demoni, Parte seconda, Capitolo ottavo, pp. 389-393

4. Alter Christus: Aleksei Nilyc Kirillov

I personaggi contro cui maggiormente si concentra la furia devastatrice di Petr Stepanovic sono Kirillov e Satov di cui l'uno, per dirla con Conrad, è il «compagno segreto» dell'altro, la sua immagine allo specchio, il suo deuteragonista necessario.

Entrambi hanno conosciuto una vita di stenti in America, dove si erano recati per trovare un senso alla loro vita dopo che Stavrogin aveva deposto in loro il seme di una grande idea, con questa differenza tuttavia: che l'idea accesa in Kirillov è la copia in negativo di quella che contemporaneamente fa germogliare in Satov³⁰. Stavrogin, infatti, con l'algido distacco di un entomologo si è servito di Kirillov e di Satov come di due cavie per vedere quali sviluppi avrebbe assunto l'ateismo instillato nel primo e la speranza messianica suscitata nel secondo.

Kirillov è un giovane di circa ventisette anni dall'aria sempre pensierosa; quando parla traspone le parole e si imbroglia se gli capita di formare una frase un po' lunga. Egli è di indole buona: ama i bambini, è sensibile alle sofferenze altrui e, pur essendone implicato, disprezza di cuore i membri del quintetto e in particolare il loro capo, Petr Stepanovic. Ma ancora una volta è opportuno dare la parola al Cronista, che si dimostra davvero insuperabile nel cogliere, attraverso la fisionomica, l'indole dei personaggi: «Io intanto esaminavo alla svelta [Kirillov]. Era ancora un giovanotto, [...] vestito decorosamente, un bruno ben fatto e asciutto, con un viso pallido, di colorito un po' terreo con degli occhi neri senza splendore³¹».

L'immagine di questi occhi nei quali sembra si sia estinta ogni scintilla di vita s'imprime in modo indelebile nella mente del lettore. Il suo sguardo è quello di un cieco: cosa hanno veduto, i suoi occhi, per trasformarsi in oscuri crateri? Quale fuoco segreto lo sta consumando? La risposta ci è suggerita un poco oltre, quando in un colloquio con lo stesso Narratore Kirillov confessa: «[...] sento che non posso essere come tutti. [...] Io non posso pensare ad altro, è tutta la vita che penso ad una cosa sola. Dio mi ha tormentato tutta la vita³²». Kirillov ha veduto la luce meridiana, ma da essa è stato pure irreparabilmente segnato, perché la luce nel suo massimo splendore contiene in sé la profondità della tenebra.

«Dio mi ha tormentato tutta la vita»: sarebbe sufficiente indugiare solo un poco su questa affermazione per intuirne la terribilità: in essa risuona infatti l'antico e sempre nuovo grido «è terribile cadere nelle mani del Dio vivente!» Più di qualsiasi altro personaggio del romanzo Kirillov si è posto con atroce serietà il problema di Dio. Con lui ha combattuto un micidiale corpo a corpo e da lui è stato sconfitto. Una sorta di anti-Giacobbe è Kirillov: come il grande patriarca biblico anch'egli ha combattuto con Dio, ma anziché riceverne la benedizione ha conosciuto solo lo schianto della sua maledizione.

Se Dio è definitivamente morto nel suo cuore, ancora imperiosa tuttavia è in lui l'urgenza di dare agli uomini un Messia che li liberi dalla paura e li riscatti dall'infelicità. Egli stesso sarà questo Messia. E come quello neotestamentario («l'uomo più sublime di tutta la terra³³», come egli stesso riconosce) si è servito di un patibolo – la croce – non riuscendo però a mostrare altro che la sua falsa divinità; così anch'egli ricorrerà al supplizio – il suicidio – per donare agli uomini la libertà che finalmente li farà liberi. E' il medesimo Kirillov in tre distinti dialoghi (quello già ricordato con il Cronista, quello con Stavrogin e quello decisivo con Petr Stepanovic) che ci aiuta a capire meglio

²⁹ Ivi, p. 351.

³⁰ Ivi, pp. 231-232.

³¹ Ivi, p. 84.

³² Ivi, p. 107.

³³ Ivi, p. 605.

questo pensiero e a purificarlo dei sospetti di megalomania o di burletta di basso conio che si sarebbe portati a muovergli contro.

A Stavrogin Kirillov confessa di volere molto bene ai bambini e di amare profondamente la vita. Alle perplessità di Nikolaj, che non si spiega come possa suicidarsi chi ama tanto la vita, egli risponde dicendo di credere «non tanto nell'eternità della vita futura, ma di questa vita³⁴». E subito dopo aggiunge: «Ci sono dei momenti [...] in cui il tempo tutt'a un tratto si ferma e diventa eternità». «Nell'Apocalisse un angelo giura che non ci sarà più tempo³⁵», chiosa Stavrogin. Abbiamo già avuto modo di ricordare come l'*Apocalisse* di Giovanni corra in filigrana a tutto il romanzo. Occorre pertanto analizzare con attenzione le risonanze bibliche contenute nel passo appena riportato

Gli istanti di cui parla Kirillov sono quelli dello splendore e dell'armonia «compiutamente raggiunta³⁶», così come compiutamente raggiunto è nell'*Apocalisse* il giudizio di salvezza già emesso sulla Storia e se di tempo ancora si viue, e parlare, esso è solo quella scelta: a favore del Cristo o a favore della bestia. Se pertanto l'*Apocalisse* è credere che l'uomo, nonostante gli orrori di cui è capace, è già oggi figlio di Dio e decidersi in tal senso, negare questo come fa Kirillov – quando dice che «la vita è dolore, la vita è paura e l'uomo è infelice. Oggi tutto è dolore e paura³⁷» – significa decidersi per l'Avversario, per l'Anti-Cristo. Tutto sta dunque nel valore che si dà all'*oggi* apocalittico: esso può essere Novità assoluta e salvifica o, come nel caso di Kirillov, negazione della stessa. Così, anche se mosso da un incandescente amore per questa terra intrisa di lacrime, Kirillov è dalla parte della Bestia, e il suicidio ne suggella il patto. Ma di questo suicidio è opportuno richiamare i problemi filosofici³⁸ che secondo Kirillov sono ad esso sottesi.

Se il Dio-uomo non esiste – questo è all'ingrosso il filo del ragionamento di Kirillov – allora esiste l'uomo-Dio. Gesù stesso, che pure era l'essenza stessa della vita, si accorse dopo la morte che non esisteva il paradiso. Se di una divinità, dunque, si vuole parlare, essa è tutta terrena e l'arbitrio ne è l'attributo. Uccidere il Dio-uomo significa diventare uomini-Dei e realizzare già *oggi* il regno dei cieli. Ma perché, allora, proprio il suicidio? Il ragionamento di Kirillov è di cristallina chiarezza. Conviene dare a lui la parola: «La salvezza per tutti sta nel dimostrare a tutti questo pensiero [la menzogna del vecchio Dio]. Chi lo dimostrerà? Io! Non capisco come finora l'ateo abbia potuto sapere che non c'è Dio, e nello stesso tempo non aver coscienza d'essere diventato tu stesso Dio, è un'assurdità. Se ne hai coscienza, sei re, e non ti uccidi più, ma vivi nella maggior gloria. Ma uno, quello che è il primo, deve uccidersi di sicuro; in caso contrario chi mai comincerebbe e darebbe la prova? Sarò io di sicuro che mi ucciderò, per cominciare e dar la prova. Io non sono dio altro che per forza e sono infelice, perché sono *obbligato* [in corsivo nel testo] ad affermare l'arbitrio. [...] Io sono tremendamente infelice, perché ho una paura tremenda. La paura è la maledizione dell'uomo... ma io affermerò l'arbitrio, io ho l'obbligo di credere che non credere. Comincerò e finirò e dischiuderò la porta. E salverò gli altri!³⁹».

Con queste parole si compie definitivamente l'assimilazione di Kirillov in Cristo: come Gesù di Nazareth, su cui sembra incombere una sorta di Ananke, di ferrea Necessità, enfatizzata in passaggi chiave degli evangelii dell'uso del verbo *dein*, “bisogna”, “si deve”, “è necessario”⁴⁰, così anche Kirillov è obbligato alla crocifissione, che in entrambi i casi si realizza attraverso il suicidio: per amore degli uomini sia Gesù, il Dio-uomo, sia Kirillov, l'uomo-Dio, scelgono la morte e l'autodistruzione. Identici poi sono per entrambi gli istanti che precedono la morte, fatti di immensa desolazione, di tremendo

³⁴ Ivi, p. 220.

³⁵ Ivi, p. 221.

³⁶ Così dice Kirillov nel colloquio con Satov. Cfr. Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 578. Questo passo richiama da vicino la celebre descrizione dell'epilessia cui è affetto il Principe Myskin nell'*Idiota* (Cfr. Dostoevskij, *L'idiota*, Einaudi, Torino 1997, traduzione di Alfredo Polledro, pp. 224-226). Singolari analogie che possono condurre a singolari domande: Kirillov è il sosia del Principe Myskin? E' il suo *necessario* alter ego? E' il suo lato, oscuro sì, ma ineliminabile, sempre presente e sempre possibile? Sul carattere irriducibilmente contraddittorio di Myskin cfr. anche nota n. 81.

³⁷ Ivi, p. 106.

³⁸ I problemi, infatti, sono a ben vedere di tipo filosofico. Ha ragione pertanto Albert Camus quando apre *Il mito di Sisifo* con le folgoranti parole: «Vi è solamente un problema filosofico veramente serio: quello del suicidio. Giudicare se la vita valga o non valga la pena di essere vissuta, è rispondere al quesito fondamentale della filosofia. Il resto – se il mondo abbia tre dimensioni o se lo spirito abbia nove o dodici categorie – viene dopo». Albert Camus, *Il mito di Sisifo*, in *Opere*, Bompiani, Milano 2000, p. 205. E proprio al “filosofo” Kirillov Camus dedicherà un intenso capitolo del suo saggio (ivi, pp. 299-306).

³⁹ Dostoevskij, *I demoni*, cit. pp. 605-606.

⁴⁰ Cfr. Mt 16, 21; Lc 17, 25; Gv 9, 4.

silenzio, di pauroso abbandono (le parole di Kirillov che abbiamo appena letto sembrano evocare quelle di Gesù: «Ora la mia anima è turbata, ma che devo dire: Padre, salvami da quest'ora? Ma per questo sono giunto a quest'ora!»). Entrambi, infine, gridano prima di morire: «Dio mio, perché mi hai abbandonato?», grida il Cristo; «Subito, subito, subito, subito!...», grida Kirillov. E nel loro, il grido vecchio di millenni dell'umanità.

Con un «alto grido⁴¹» termina la vita di Gesù; con grida furiose interrotte dal rumore di uno sparo, quella di Kirillov. Dopo solo macerie, e uno spettacolo di devastazione totale. Eppure... Eppure Kirillov aveva scelto la Bellezza, aveva scelto di diventare come Cristo, di diventare un *alter Christus*, capace questa volta di liberare per davvero gli uomini. Un sospetto inquietante e vertiginoso si fa strada: pur se apocalitticamente anti-cristico ed evangelicamente demoniaco, il suicidio di Kirillov non schiude, insieme a quello tenebroso, anche l'aspetto luminoso della Bellezza?

Ma davanti ai nostri occhi per il momento ci sono solo macerie. E profondissimo silenzio.

«Tutto è compiuto!»

LETTURA

I demoni, Parte terza, Capitolo sesto, pp. 604-606; 610-611

5. La donna, il bambino e il drago: Ivan Satov

Immagine speculare di Kirillov è Satov. Di convinzioni dapprima socialiste, negli Stati Uniti d'America dove era emigrato insieme a Kirillov «per sperimentare [...] la vita dell'operario americano e in tal modo verificare [...] con un'esperienza personale lo stato dell'uomo nelle sue condizioni sociali più dure», Satov si sposta all'estremo opposto grazie alle «grandi parole» rivoltegli da Stavrogin. La nuova fede che questi ha acceso in Satov, sempre come sperimentazione estetica fine a stessa, è il nazionalismo religioso. Il popolo, e segnatamente il popolo russo nel quale Dostoevskij scorgeva la cifra dell'umano, la sua capacità di essere *simul iustus et peccator* (nei *Demoni* il popolo che prega e bestemmia, che spera e si smarrisce, che è capace di delicatissimi gesti d'amore e nel contempo di slanci imprevedibili di cattiveria, è magistralmente ritratto nella figura di Fed'ka che è consapevole di essere un laido taglia gole, ma conserva sempre la speranza nella misericordia di Dio⁴²), in Satov è degradato a idolo tribale. Il Dio di Fed'ka è presente nella vita quotidiana; è un Dio che ode e parla perché è pieno di contemporaneità. E' al fianco degli uomini e li custodisce, nonostante le loro nefandezze, come pupilla del suo occhio. Fed'ka uccide, ruba, si ubriaca, ma conserva intatta la consapevolezza di essere figlio di Dio: tutta la sua sozzura è «nascosta con Cristo in Dio⁴³». Il Dio di Satov invece è il popolo: «Il popolo è il corpo di Dio – dice durante il colloquio con Stavrogin – Ogni popolo è popolo solo fino a quando ha il suo dio particolare e ripudia senza alcun compromesso tutti gli altri dei del mondo, finché crede che col suo dio vincerà e scaccerà dal mondo tutti gli altri dei. [...] Se un popolo non ha fede che la verità stia in lui solo (proprio in lui solo ed esclusivamente in lui) [...] si trasforma immediatamente in materiale etnografico [...]. Un popolo veramente grande non può mai accontentarsi di una parte di second'ordine nell'umanità, e nemmeno di una parte di prim'ordine, ma unicamente ed esclusivamente della prima parte⁴⁴».

Sono pagine che è impossibile leggere senza inquietudine, tanto si direbbero scritte oggi. Eppure al termine della conversazione con Stavrogin, Satov si abbandona a una confessione che segnerà fatalmente una svolta nella breve vita che ancora gli resta. Incalzato da Stavrogin che gli domanda se creda o no in Dio, Satov in un primo momento ripiega sul solito allegretto – «Credo nella Russia, credo nella sua ortodossia... Credo nel corpo di Cristo... Credo che il nuovo avvento sarà in Russia...

⁴¹ Mt 27, 50.

⁴² Cfr. il dialogo tra Fed'ka e Petr Stepanovic in Dostoevskij, *I demoni*, cit, p. 540.

⁴³ Col 3, 3.

⁴⁴ Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 235.

Credo...» – ma alla fine, messo in un angolo senza possibilità alcuna di fuga, risponde: «Io... io crederò in Dio⁴⁵».

Questa affermazione suona come una palese abiura alla tirata alla quale poco prima si era lasciato andare. L'esperimento di Stavrogin è fallito («Non un muscolo vibrò sul viso di Stavrogin», annota il Cronista). Nonostante tutto Satov sa che Dio non ha nulla a che fare con l'idolo che giusto qualche istante prima aveva esaltato. «Io crederò in Dio» significa non solo una meta ancora dolorosamente lontana, ma anche nostalgia, attesa e infine accoglienza del tempo lieve della Grazia, che consiste nel destinarsi all'altro nella responsabilità liberamente assunta, forse l'unica via concessa agli uomini per conoscere Dio in questo mondo.

La terribile notte che segna il culmine dell'azione dei demoni ha gettato Satov in uno stato di penoso sconforto. Sono le otto di sera. Con la testa che gli brucia e con il corpo scosso da brividi, se ne sta disteso sul letto, al buio. A poco a poco si assopisce, ma presto è strappato al sonno da alcuni colpi al portone di casa e da una voce «strana e tormentosa» che lo chiama. Satov la riconosce immediatamente e corre ad aprire. È Marja Satova, una ragazza che conobbe e sposò a Ginevra tre anni addietro e dalla quale poi si separò dopo solo due settimane di matrimonio. La gioia di Satov è incontenibile: «Nel suo animo si era messo a vibrare qualcosa d'inconsueto, di assolutamente inatteso. Tre anni di separazione, tre anni di rottura coniugale non avevano portato via nulla dal suo cuore. E forse ogni giorno, in quei tre anni, egli aveva pensato a lei, all'essere caro che un giorno gli aveva detto: "ti amo"⁴⁶».

Non appena Marja lo guarda negli occhi Satov si sente interrogato dagli abissi di dolore che si spalancano nel suo sguardo: «Egli capì a un tratto che quest'essere tanto amato soffriva, e forse era stato offeso. Il cuore gli venne meno. Contemplò con dolore i lineamenti di lei: già da un pezzo da quel viso stanco era scomparso lo splendore della prima giovinezza⁴⁷».

Il volto di Marja interroga dunque Satov, gli domanda di prendersi cura di lei, di accoglierla, di ospitarla⁴⁸. E Satov risponde, e la sua risposta, il suo Sì diviene una forma di preghiera. «Ero straniero e mi avete accolto». Accogliendo Marja che ritorna da lui dopo tre anni di assenza, con il cuore indurito per le offese ricevute dalla vita, senza neppure un soldo in tasca (ha dato le ultime trenta copeche al vetturino), Satov sia pure senza avvedersene raggiunge quella aspirazione che con tanta veemenza aveva confessato a Stavrogin: «Io... io crederò in Dio».

Easperata dalle attenzioni che Satov le profonde senza comprendere la reale causa della sua prostrazione, Marja rivela a Satov che per lei sono iniziate le doglie del parto. La scena che segue, quella della nascita del bambino, è una delle più sconvolgenti di tutto il romanzo. Qualcosa di grande, di venerabile, ma anche di terribile sembra incombere su questo bambino. Ancora una volta diamo la parola a Dostoevskij: «Ed ecco infine echeggiò un grido, un grido nuovo, sentendo il quale Satov sussultò e balzò in piedi, il grido debole e rotto di un bimbo. Egli si fece il segno della croce e si lanciò nella camera⁴⁹».

Forse non è del tutto azzardato sostenere che qui Dostoevskij abbia avuto davanti agli occhi l'episodio evangelico della natività. Come il bambino di Betlemme, anche il figlio di Marja nasce in un posto squallido, la piccola, angusta e fredda cameretta che Satov tiene a pigione in via dell'Epifania, con accanto un uomo che ha già deciso di fargli da padre ma che non è il suo padre biologico. Tutto l'episodio sembra avvolto da un'aura messianica: il grido del neonato è definito «nuovo», e questo medesimo aggettivo è impiegato con insistenza nelle parole – ma più che parole grido di incontenibile felicità – che Satov rivolge alla levatrice: «Esistevano due persone, e a un tratto eccone una terza, uno spirito nuovo, compiuto, finito, come non escono dalle mani dell'uomo; un nuovo pensiero e un nuovo amore, fa perfino paura... E non c'è nulla di più alto sulla terra!⁵⁰». Come il divenire della Storia è segnato dall'irrompere della vertiginosa *Novitas* del Cristo («E colui che sedeva sul trono disse: "Ecco, faccio nuove tutte le cose"⁵¹»), così la storia di Satov, piena di errori e di affanni, è rin-novata dalla nascita del bambino: un nuovo inizio, una nuova vita gli si aprono dinanzi.

⁴⁵ Ivi, p. 236.

⁴⁶ Ivi, p. 557.

⁴⁷ Ivi, p. 558.

⁴⁸ Il pensiero va ad alcune folgoranti intuizioni di Jan-Luc Nancy contenute nel saggio *Il ritratto e il suo sguardo* (Cortina, Milano 2001) e di Emmanuel Lévinas in *Totalità e infinito* (Jaca Book, Milano 1984, pp. 191-224).

⁴⁹ Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 579.

⁵⁰ Ivi, p. 580.

⁵¹ Ap 21, 5.

Eppure su questo idillio si allungano ben presto ombre sinistre. Marja chiede a Satov di sistemarle meglio il guanciale, e quando questi le si avvicina ella gli cinge impetuosamente il collo, lo bacia sulla fronte e gli dice: «Nikolaj Stavrogin è un mascalzone!». Le voci che circolavano su di lei circa una sua presunta relazione con Stavrogin sembrano trovare così una terribile conferma: è Stavrogin il padre naturale del bambino appena nato.

Tuttavia, anche se inquieta, l'indiretta confessione di Marja non fa che innervare l'interpretazione cristologica di tutta la scena: questo bambino, proprio perché ha come padre Stavrogin, il demone attorno cui ruota tutto il romanzo, diviene perfetta *imago Christi*, simbolo compiuto della *kenosis* divina, dell'«astro incarnato nelle umane tenebre».

Petr Stepanovic ha in odio Satov: egli sapeva infatti fin dall'inizio che non sarebbe mai riuscito a piegarlo ai suoi disegni delittuosi perché, per quanto ancora sfocato, in Satov è già presente l'idea di Dio. Ma alla Bestia, come abbiamo visto, è stato «permesso di far guerra contro i santi e di vincerli⁵²». Petr Stepanovic decide di legare a sé il quintetto coinvolgendolo nell'assassinio di Satov (di cui poi Kirillov si assumerà la responsabilità in una lettera che scriverà prima di suicidarsi, al fine di stornare i sospetti dai veri colpevoli). Con un banale pretesto Satov è condotto in un luogo solitario e ucciso da Petr Verchovenskij con un colpo di pistola alla testa.

Nelle ultime pagine è narrata la triste storia di Marja e del suo piccolo. In pena per l'assenza di Satov, Marja si reca da Kirillov, che abita nello stesso edificio, per averne notizie. Inorridita dinanzi al corpo del suicida, ritorna nella sua camera, afferra il bambino e corre per la strada, nel gelo di una mattina di autunno inoltrato, bussando alle porte delle case e gridando che suo marito è stato ucciso. «Verso mezzogiorno – conclude il Cronista – ella cadde in uno stato d'incoscienza da cui non uscì più, e spirò di lì a un tre giorni. Il bambino, che aveva preso freddo, era morto ancora prima di lei».

La corsa delirante di Marja con in braccio il neonato richiama alla mente il celeberrimo capitolo 12 dell'*Apocalisse*, quello dove «una donna vestita di sole» e il figlio maschio che ha appena dato alla luce sono posti al sicuro dalle minacce di un «enorme drago rosso» che freme violenza contro di loro. Dostoevskij sembra riprendere questo passo apocalittico, cambiandolo però di segno. Qui non v'è nessuno che interviene a mettere in salvo Marja e il suo bambino: entrambi, e con essi Satov, sono divorati dalle fauci del drago, sono travolti dal demoniaco piano ordito da Petr Verchovenskij. L'immane gorgo scatenato da i demoni risucchia tutto e tutti: quando finalmente si richiude, sulla superficie non restano che miserabili relitti.

Ma forse qualcosa di mai udito prima, di totalmente nuovo sta germinando in quell'abisso di orrore, come tra poco vedremo sulla scorta del medesimo passo biblico. Ora però il cuore è turbato: la distruzione di Satov e della sua famiglia segna l'ora dei demoni, segna «l'impero delle tenebre⁵³»

LETTURA

I demoni, Parte seconda, Capitolo primo, pp. 231-236

6. Vexilla regis prodeunt inferni: Nikolaj Vsevolodovic Stavrogin

Il richiamo fatto in apertura all'inferno di Dante può essere ripreso, forse a maggior ragione, anche per la descrizione di Nikolaj Stavrogin, la figura in cui il male raggiunge la sua estrema e più completa forma.

Come Dante, anche noi abbiamo attraversato un regno infero, popolato da demoni, intriso di grida, rischiarato da cupi bagliori d'incendio. E come quello dantesco, anche il nostro viaggio termina con il principe dei demoni. Numerose infatti sono le analogie tra Nikolaj Stavrogin e Lucifero. Questi è un gigante la cui mole è per metà imprigionata dentro il ghiaccio; una oscura ieraticità e una assoluta impassibilità ne sono gli attributi. Anche Stavrogin, pur dotato di una forza fisica straordinaria, trascorre il suo tempo nell'indolenza, nella pigrizia, nell'ozio che poi è congelamento del cuore e degli affetti

⁵² Ap 13, 7.

⁵³ Cfr. Lc 22, 53.

(«Ho provato la mia forza dappertutto. [...] Ma a che cosa applicare questa forza, ecco quello che non ho mai veduto⁵⁴»). Cresciuto senza padre, egli non ha una patria verso cui dirigere i propri passi: in lui vi è solo lontananza e non prossimità; e senza prossimità è impossibile distinguere qualcuno, vederne il volto e intuirne l'interrogazione (come invece la intuisce Satov sul volto di Marja): è impossibile insomma essere prossimo a qualcuno.

Eppure egli possiede quasi un'aura di sacralità capace di sedurre tutti; è inaccessibile, eppure influisce sul destino di tutti coloro che in qualche modo gli si accostano portandoli alla rovina, proprio come il Lucifero dantesco, che è bloccato nel ghiaccio anche se da lui dipende la furia senza posa dei demoni che impazzano nel «doloroso regno», che è inamovibile, ma che con le ali mantiene ghiacciato il Cocito e con le bocche maciulla i reprobi.

L'inerzia di Stavrogin, non trovando nel prossimo una base di appoggio, gira a vuoto e si trasforma in noia, in una condizione esistenziale priva di qualsiasi sensazione o di piacere o di dolore e, di conseguenza, incapace di distinguere il bene dal male. Ma è proprio tale incapacità a rendere massimamente attiva la noia da cui egli è affetto. Non sapendo più cosa volere, essa vuole tutto e nello stesso tempo vuole tutto negare: «Posso avere il desiderio di fare una buona azione e ne provo piacere – scrive poco prima di suicidarsi –; e in pari tempo desidero anche il male e ne provo piacere⁵⁵». Lo spirito di negazione («Da me non è uscito altro che negazione, senza nessuna generosità, senza nessuna forza») trasforma la noia in un abisso senza fondo che chiede di essere colmato: è una voce insonne che diviene in Stavrogin come una ossessione, o meglio come un sosia che di notte lo visita sotto forma di un «essere beffardo e ragionevole, con diverse personalità e diversi caratteri, ma sempre uguale⁵⁶», un sosia che lo domina, lo comanda e alla fine, spingendolo sempre più verso il non-essere, lo distrugge.

Prima di tutto, però, Stavrogin distrugge senza esclusione alcuna coloro che hanno avuto un contatto con lui, usandoli come mezzi per i suoi esperimenti, che consistono nella pratica simultanea degli opposti. E non potrebbe essere diversamente: come l'indemoniato geraseno che, nel passo lucano posto in epigrafe al romanzo, dice di chiamarsi Legione («Perché molti demoni erano entrati in lui»), così anche Stavrogin è un delirio di molti. Gli esperimenti compiuti su Satov e Kirillov, di cui abbiamo già detto, sono soltanto l'inizio di un *descensus averni* che avrà nel matrimonio con una povera demente e nello stupro di una bambina i suoi limiti estremi.

A Pietroburgo, dove trascorre gran parte della giovinezza e dove sorgono le prime avvisaglie della sua decadenza morale, conosce il capitano Lebjadkin, uomo grossolano e violento, dedito al bere e rovinato dai debiti, e sua sorella Marja, una ragazza zoppa che a poco a poco precipiterà nella follia, la quale si innamora perdutamente di lui. «L'idea del matrimonio [...] con un così infimo essere vellicava i miei nervi. Non si poteva immaginare nulla di più mostruoso⁵⁷», confessa Stavrogin al vescovo Tichon. «Vellicava i miei nervi», in questa frase è racchiuso il motivo per cui decide di sposare Marja Lebjadkina: a spingerlo non è tanto il desiderio dello scandalo o della provocazione, quanto piuttosto il piacere di compiere un nuovo esperimento, di soddisfare il suo crudele gioco delle giustapposizioni (la straordinaria bellezza, l'intelligenza e la ricchezza di lui contro la deformità, la miseria e la pazzia di lei), di tenere tra le mani un essere inerme e di stritolarlo a suo talento. La sua forza altrimenti inerte si risveglia solo in occasione degli esperimenti, trasformandosi in una prodigiosa e mortifera capacità di fascinazione.

Allievo prediletto, quando era bambino, di Stepan Trofimovic Verchovenskij, Stavrogin ha mutuato da questi la menzogna che in lui, però, si ipostatizza. Stavrogin infatti non fa che recitare delle parti: «Dicevano che il suo viso ricordava una maschera⁵⁸», sottolinea il Cronista. Ed è con la maschera del principe buono che Stavrogin si presenta alla povera Marja Lebjadkina. Ma questa finzione si rivelerà per lui un'arma a doppio taglio: resa perfetta nell'amore proprio in virtù di un'inganno, Marja acquisterà quella superiore chiaroveggenza che le permetterà di strappare la maschera dal volto di Stavrogin, scoprendone la mostruosa nudità: «Che cieco barbogianni è questo che me la vuole dare ad intendere? – dice rivolta a Stavrogin – No, caro, tu sei un cattivo attore [...]. Puoi somigliargli; tu gli somigli molto, e forse sarai anche suo parente [...]. Solo che il mio è un gentile falco e un principe,

⁵⁴ Dostoevskij, *I demoni*, cit. p. 656.

⁵⁵ Ivi, p. 656.

⁵⁶ Ivi, p. 400. Cfr. anche il colloquio con Dasa, p. 273-275.

⁵⁷ Ivi, p. 412.

⁵⁸ Ivi, p. 40.

mentre tu sei un gufo e un mercantuzzo». E poi con una lucidità che si fa profezia: «Via, impostore! [...] io sono la moglie del mio principe, non temo il tuo coltello!⁵⁹». Stavrogin reagisce dandole una violenta spinta e poi fugge. Ma Marja, zoppicando e saltellando, lo insegue e dalla soglia di casa gli grida: «Male-detto!». La scena che immediatamente segue ha le tinte livide degli incubi. In preda a una rabbia incontenibile, Stavrogin ripete macchinalmente «il coltello, il coltello...», come se questa parola contenesse un fatale presagio⁶⁰. Giunto sul ponte, incontra Fed'ka, al quale Petr Stepanovic, nei cui piani c'è già quello di uccidere i Lebjadkin, aveva consigliato di sentire da Stavrogin cosa avesse in mente di fare riguardo ai due fratelli. Stavrogin capisce al volo quello che passa per la testa di Fed'ka, ma non si lascia sfuggire una parola; solo scoppia a ridere forte, estrae dal portamonete delle banconote e le getta nel fango. La sequenza che suggella la scena ha in sé qualcosa di cinematografico: «Fed'ka afferrava [i biglietti] e gridava: eh, eh!» Nikolaj Vsevolodovic finì col gettagli tutto il mazzo e, continuando a ridere, s'inoltrò, solo questa volta, per il vicolo. Il vagabondo rimase a cercare, strisciando in ginocchio nel fango, i biglietti sparpagliatisi al vento e caduti nelle pozzanghere, e ancora per un'ora buona si poté udire nelle tenebre il suo gridare a scatti: “eh, eh!”⁶¹. I sottintesi di Fed'ka sono stati per Stavrogin l'occasione per un nuovo esperimento; infatti il denaro gettato nel fango, più che un mandato ad uccidere vero e proprio, è il mezzo con cui si servirà per vedere quale piega prenderà il suo gesto, anche se di fatto gli è del tutto indifferente. Dinanzi alle mezze parole di Fed'ka Stavrogin non dice neppure una parola, si limita semplicemente a ridere: e in questa risata c'è tutta la sua incapacità di distinguere il bene dal male.

Ma la sperimentazione estetica di Stavrogin toccherà gli estremi accenti dell'orrore con Matresa, la bambina che egli violenta e che spinge al suicidio.

L'episodio è raccontato in uno scritto – una sorta di confessione di tutti i delitti compiuti – che Stavrogin stesso consegna al vescovo Tichon. Anche l'episodio di Matresa risale agli anni di Pietriburgo, quando misteriosamente la ricchezza della sua intelligenza si corrompe in liquame. Approfittando della scomparsa di un temperino «che non [gli] era affatto necessario e che era in giro senza una ragione», Stavrogin suscita il sospetto che sia stata Matresa – una bambina di dodici anni, «biondicia e lentiginosa», dal «viso comune, ma con molto di infantile e di dolce, di straordinariamente dolce» – a rubarlo per assistere alla punizione che la madre le infligge. Ma spingerlo, ancora una volta, non è la bassezza in sé, bensì «l'ebbrezza derivante dalla tormentosa coscienza» della sua bassezza.

Le pagine che seguono sono le più terribili di tutto il romanzo. Senza far nulla di speciale, solo con lo sguardo e con qualche carezza, Stavrogin accende in Matresa il desiderio del piacere e la spinge all'abbandono totale. «Quando tutto fu finito» (sembra impossibile che solo quattro parole possano racchiudere simili immensità di orrore) Matresa è profondamente turbata. I giorni che seguono sono quelli dell'agonia: la bambina cade in uno stato febbrile, di notte delira e pronuncia frasi sconnesse nelle quali si accusa di aver ucciso Dio. Infine, sopraffatta dalla disperazione, entra in un ripostiglio.

Stavrogin, che ha intuito alla perfezione ciò che sta per accadere, aspetta che tutto sia finito; poi si accosta allo sgabuzzino e da una fessura vede che Matresa si è impiccata.

LETTURA

I demoni, Parte seconda, Capitolo nono, pp. 407-413

La spaventosa confessione di Stavrogin a Tichon, per quanto contenga un elenco dettagliato delle nefandezze commesse, non convince. In essa vi è un vago eco delle parole che abbiamo udito da Stepan Trofimovic Verchovenskij in punto di morte: «Io ho mentito tutta la mia vita. Perfino quando dicevo la

⁵⁹ Ivi, p.

⁶⁰ Viene in mente la scena *Campagna* del *Woyzeck* di Georg Buchner (che forse non è del tutto azzardato definire circondato da un'aura dostoevskijana, anche se compiutamente dostoevskijana è invece la versione che Alban Berg ne trasse per la sua opera in tre atti *Wozzeck*): «Cos'è che parla lì sotto Ah! Cosa! cosa dite? Più forte, più forte! Ammazza, ammazza la lupa del diavolo? Ammazza, ammazza la... lupa del diavolo! Devo? Devo proprio? Anche qui lo sento? Lo dice anche il vento? Lo sento ancora, ancora: “Ammazzala, ammazza!” [...] C'è sempre la voce: “Ammazzala, ammazza!” Mi si ficca tra gli occhi come un coltello». Buchner, *Teatro*, Adelphi, Milano 2000, p. 150.

⁶¹ Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 262.

verità. Non ho mai parlato per amore della verità, ma soltanto per me [...]. Forse mentisco anche adesso».

La confessione di Stavrogin, infatti, non è dettata dal pentimento, ma da una folle voluttà di autodenigrazione. E il fatto che egli la voglia rendere pubblica è una ulteriore conferma della bassezza morale nella quale è precipitato. Anche la visita a Tichon, dunque, deve essere rubricata alla voce “esperimento”. Tuttavia, nel corso del colloquio, l’anziano vescovo dimostrerà una tale conoscenza del cuore umano da spiazzare letteralmente Stavrogin, che si accorge di trovarsi di fronte a un «maledetto psicologo» e ne resta sconvolto. Ma a questo punto accade qualcosa che avrebbe potuto cambiare il corso degli eventi.

Stavrogin nella sua confessione riporta anche un sogno, fatto qualche giorno dopo il suicidio di Matresa, dove in «un cantuccio dell’arcipelago greco» vede un’umanità felice, uomini e donne uniti in un misterioso legame di cuori e di intelligenze, la cui «grande esuberanza di forza intatta si espandeva in amore e in candida gioia⁶²». Dinanzi a questa visione Stavrogin per la prima volta nella vita piange: «Una sensazione di felicità a me ancora ignota mi trapassò tutto il cuore fino a farmi soffrire».

Ma ad un tratto, in mezzo alla luce vivissima del sole dell’Attica, prende forma un minuscolo ragno rossiccio: «Qualcosa sembrò configgersi in me», chiosa Stavrogin. Poi a quella del ragno segue un’altra, spaventosa visione: è Matresa che, dimagrita e con gli occhi febbrili, lo guarda crollando il capo e agitando contro di lui il suo piccolo pugno.

Quale significato dare a questo sogno? Anche se sprofondato in gorgi melmosi, è come se in Stavrogin sopravvivesse un’oscura nostalgia, una sorta di anamnesi platonica, un luogo nel quale le cose belle della vita, come l’amore e l’amicizia, continuassero a conservare un incanto intatto. Forse è anche per ritrovare queste isole fortunate⁶³ che Stavrogin si reca dall’anziano vescovo: egli vuole incontrare un uomo che, come Cristo, sappia smuovere le montagne grazie alla sua fede, che sappia, fuor di metafora, colmare gli abissi del suo cuore. «“Credete in Dio?” – domandò Stavrogin a Tichon – [...] è detto che se uno crede e ordina a una montagna di smuoversi quella si smuoverà... del resto scusatemi per questa assurdità. Tuttavia sono curioso di sapere se la smuovereste la montagna o no⁶⁴». E poi, sopraffatto da un «cupo entusiasmo» aggiunge: «Io mi voglio perdonare da me, ed ecco il mio scopo principale, tutto il mio scopo! [...] So che solo allora sparirà la visione. Ecco perché cerco una sofferenza infinita [...]»⁶⁵.

Dinanzi a questo improvviso fiotto di sincerità lo stesso Tichon resta turbato e decide di giocare il tutto per tutto. «[...] Se un simile scopo ve lo proponete con fede – esclama – credete già in tutto! [...] Dio vi perdonerà la miscredenza, giacché onorate lo Spirito Santo senza conoscerlo⁶⁶». Il dialogo raggiunge qui la sua massima tensione emotiva. E qui il tempo pare fermarsi. Tutto può ancora accadere. Stavrogin pencola su due abissi: può precipitare nelle massime profondità oppure raggiungere in un istante le massime altezze⁶⁷, quelle dei «veri adoratori» (*alethinoi proskunetai*), come li chiama l’evangelista Giovanni, che adorano Dio «in spirito e verità» (*en pneumati kai aletheia*)⁶⁸. Stavrogin è visitato dal soffio del *Paraklitos*, del Difensore che può vincere l’Avversario; per lui si è aperto il *kairos*, il tempo favorevole dello Spirito che potrebbe condurlo alla verità tutta intera e quindi alla libertà («so che solo allora sparirà la visione»).

«Ma gli uomini preferirono le tenebre alla luce». Le porte si chiudono e Stavrogin resta solo nel gelo della notte. Questo momento culminante è descritto da Dostoevskij in un paio di righe appena che

⁶² Ivi, p. 413 Vi sono echi di questo sogno in quello che Hans Castorp, il protagonista de *La montagna incantata* di Thomas Mann, fa nel capitolo “Neve” (forse il più riuscito, dal punto di vista letterario, del romanzo). In T. Mann, *La montagna incantata*, Corbaccio, Milano 1997, pp. 437-465.

⁶³ Abbiamo in mente la stupenda poesia *Le isole fortunate* di Fernando Pessoa (quale attinenza abbia con il sogno “attico” fatto da Stavrogin giudicherà poi il lettore): *Quale voce sul suono delle onde / che non è la voce del mare? / E’ la voce di qualcuno che ci parla, / ma che, se ascoltiamo, tace, / proprio per esserci messi ad ascoltare. / E solo se, mezzo addormentati, / udiamo senza sapere che udiamo, / essa ci parla della speranza / verso la quale, come un bambino / che dorme, dormendo sorridiamo. / Sono isole fortunate, / sono terre che non hanno luogo, / dove il Re vive aspettando. / ma, se vi andiamo destando, / tace la voce, e solo c’è il mare.*

⁶⁴ Dostoevskij, *I demoni*, cit, p. 401.

⁶⁵ Ivi, p. 419.

⁶⁶ Ivi, p. 419.

⁶⁷ E’ significativo quello che dice Tichon in un’altra parte del colloquio: «Il perfetto ateo sta nel penultimo gradino prima della fede più perfetta (lo debba poi varcare o no), mentre l’indifferente non ha nessuna fede, fuorché una mala paura [...]», ivi p. 402.

⁶⁸ Gv 4, 23-24.

però colpiscono come un pugno allo stomaco e s'imprimono nella mente e nel cuore del lettore: «“A proposito, Cristo mi perdonerà?”», domandò Stavrogin, mentre il sorriso gli si mutava in una smorfia e cambiando rapidamente tono; e nel tono della domanda si sentì una leggera sfumatura d'ironia⁶⁹». Il sorriso che si muta in smorfia e il tono della voce che trascolora nell'ironia: ecco di nuovo la maschera. E' una pagina impossibile da leggere senza provare turbamento. E' una pagina che, se letta con attenzione, può togliere il sonno; se letta anche con serietà, può condurre pure alla follia⁷⁰.

Che cosa è accaduto a Stavrogin? Perché ha preferito le tenebre? Ma per lui è corretto parlare di scelta? Su Stavrogin, ma anche su tutti gli altri demoni, sembra incombere – ne abbiamo già accennato parlando di Kirillov – una fatale Necessità. Stavrogin era un bambino dolce e sensibile; il suo animo, sottolinea il Cronista all'inizio della storia, sembrava toccato da «quella eterna, sacra malinconia» che è propria degli spiriti eletti. Divenuto adolescente, a Pietroburgo entra nella carriera militare ed è accolto e benvenuto dall'alta società. Poi voci insistenti riferiscono che «tutt'a un tratto» egli si sia dato a una «selvaggia sfrenatezza». L'espressione «tutt'a un tratto», che nel ritmo tumultuoso degli eventi narrati può finire in penombra, cela in sé domande inquietanti. Il destino di Stavrogin, e di conserva di tutti gli altri demoni, è già deciso in questa comunissima locuzione avverbiale: tutt'a un tratto. Ma che cos'è che accadde tutto a un tratto a Pietroburgo, tale da segnare come un sigillo la fronte di Stavrogin? A questa domanda, intenzionalmente, non è data risposta alcuna. Dostoevskij, infatti, riprende e sviluppa magnificamente il paolino *mysterium iniquitatis*: solo così è possibile comprendere cosa voglia intendere Stavrogin quando dice a Tichon di «credere nel diavolo incarnato, non metaforicamente». Quel «tutt'a un tratto» allude a quella forza, immane e misteriosa, che ogni uomo sente agire fuori e dentro di sé, una forza che esige da lui il male e che lo obbliga a compierlo.

Stavrogin, dunque, come uno degli attori della Passione che ogni giorno si rinnova. Stavrogin come Giuda, il figlio della perdizione, che è stato scelto («tutt'a un tratto»?) per ricoprire il ruolo più importante dopo quello di Cristo. E in Stavrogin Giuda continua a riscuotere le trenta monete d'argento, continua a baciare Gesù e a tradirlo, continua a gettare le monete nel tempio, continua ad annodare il cappio della corda alla quale si impiccherà⁷¹.

Ma l'abisso dal quale ci sporgiamo ne spalanca un altro, di segno opposto, ma non meno inquietante, di cui Dostoevskij non parla (altrimenti non sarebbe il geniale scrittore quale egli è), ma che percorre in esergo l'intero romanzo.

Tuttavia, prima di gettarci in questo secondo abisso, guardiamo ancora una volta Stavrogin. Una vertigine di disgusto e di pietà ci assale. Le parole sono stanche e addirittura inutili. Possiamo solo balbettare la preghiera di un poeta che gli uomini, per quella rozza abitudine di catalogare tutto, chiamano maledetto, dimenticando troppo spesso che la maledizione dei maledetti il più delle volte è la testata d'angolo che sorregge e dà un senso alla nostra fragile vita:

«La vita brulica di mostri innocenti. Signore, mio Dio! Voi Creatore, voi Padrone; voi da cui viene la Legge e la Libertà; voi, sovrano che lascia fare, voi, giudice che perdona; voi che siete pieno di motivi e di cause, e che forse avete messo nella mia mente il gusto dell'orrore per convertire il mio cuore, come la guarigione sulla punta di una lama; Signore, abbiate pietà dei pazzi e dei folli! O creatore! Possono forse esistere dei mostri agli occhi di Colui che è il solo a sapere perché esistono, come *si sono fatti* e come avrebbero potuto *non farsi*?⁷²»

⁶⁹ Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 419.

⁷⁰ La stessa nella quale precipitano Ivan Karamazov e il Myskin?

⁷¹ Abbiamo in mente il racconto *Tre versioni di Giuda* di Borges (Borges, *Finzioni*, traduzione di Franco Lucentini, Einaudi, Torino 1993, pp. 142-148), dove del protagonista, Nils Runeberg, autore di tesi eterodosse sulla figura di Giuda, si dice che «aggiunse al concetto di Figlio, che sembrava esaurito, le complessità del male e della sventura». Questa frase potrebbe valere a maggior ragione per Dostoevskij.

⁷² Da *Signorina bisturi*, in Charles Baudelaire, *Lo spleen di Parigi*, Mondadori, Milano 1992, pp. 185-187. Impossibile, a riguardo, non ricordare le struggenti parole che il Mostro, le cui mani sono macchiate dal sangue di tanti bambini, pronuncia nel corso del processo improvvisatogli dalla mala nel capolavoro di Fritz Lang *M.- Il Mostro di Dusseldorf*: «Io che posso fare? Non ho forse questa maledizione in me? Questo fuoco, questa pena? Quando cammino per le strade ho sempre la sensazione che qualcuno mi stia seguendo, ma sono invece io che inseguo me stesso. Silenzioso, ma io lo sento. Sì, ho l'impressione di correre dietro me stesso, e allora vorrei scappare ma non posso, non posso fuggire. Devo uscire da essere inseguito, devo correre, devo correre per strade senza fine. Voglio andare via, ma con me corrono fantasmi di madri, di bambini, non mi lasciano un momento, sono sempre là, sempre. Soltanto quando uccido, solo allora... E poi non ricordo più nulla. E poi mi ritrovo dinanzi a un manifesto e leggo tutto quello che ho fatto. E leggo, leggo... Io ho fatto questo? Ma se non ricordo più nulla? Ma chi potrà credermi? Chi può sapere come sono fatto dentro

7. Giovanni 12, 32

Possono esistere i mostri agli occhi di Dio? La domanda rabbrividente di Baudelaire – di una profondità teologica che sgomenta – sembra risuonare in ogni pagina dei *Demoni*. Dostoevskij pur nella sua reticenza, anzi proprio grazie ad essa, tenta una risposta e lo fa seguendo la via giovannea secondo la quale non si può conoscere Dio se non attraverso il Cristo («Chi ha visto me ha visto il Padre»⁷³).

Siamo persuasi che più ancora del *Don Chisciotte* e dell'*Idiota* (romanzi che potrebbero formare un dittico ideale⁷⁴) dove in contropunto alla figura del Cavaliere della Triste figura e del principe Myskin è evidentissima quella del Cristo, siano *I demoni* il romanzo per eccellenza nel quale la riflessione cristologia raggiunge la sua insuperata (e forse insuperabile) acme.

Leggendolo, più di una volta si ha la sensazione che il suo autore sia dominato dalla folle volontà di riscrivere i vangeli, anzi di scriverne addirittura uno nuovo. Ma come fare a scrivere un vangelo che, pur richiamandosi a quelli canonici, avesse tuttavia l'impronta dell'originalità? La soluzione è semplice e al contempo geniale: eliminando la figura del Cristo (o se si preferisce del personaggio che incarna scopertamente Cristo) e facendo sì che questi, ancora una volta paolinamente, si facesse «tutto a tutti»⁷⁵.

Se le cose stanno così, *L'idiota*, il romanzo che immediatamente lo precede (1869), deve essere considerato l'*Ur-Demoni*, una sorta di cartoni preparatori (dal valore artistico inestimabile, questo è indiscutibile) al quinto evangelo. A differenza dell'*Idiota*, infatti, ancora legato all'impianto degli evangeli dove il Santo idiota di Nazareth è il *problema* (“pietra d'impaccio” per gli uni, “protezione” contro le offese del mondo per gli altri, secondo l'ancipite significato della parola greca), nei *Demoni* non vi è alcun personaggio che possa essere assunto in modo condiviso quale *imago Christi*, perché tutti, in un qualche modo, sono colpevoli di qualcosa.

Il contatto con la *didaké* di Paolo si fa qui strettissimo: «Non c'è distinzione – scrive l'Apostolo ai Romani –: tutti hanno peccato (*pantes gar emarton*) e sono privi della gloria di Dio⁷⁶» («Tutti sono in colpa, tutti sono in colpa e... se tutti se ne convincessero», sembra fargli eco Satov⁷⁷). Eppure in mezzo a questi esseri perversi, che sono solo istanti di rumore e di furia nel corso della storia, spuma subito risucchiata nel flusso della caducità, esseri riararsi dalla febbre di una vana attesa, esseri che sono un nulla, ma un nulla che soffre, irrompe la Novità del Cristo, che non solo si carica della sofferenza, ma diviene questo nulla.

«Colui che non aveva conosciuto peccato – scrive ancora Paolo – Dio lo trattò da peccato in nostro favore, perché noi potessimo diventare per mezzo di lui giustizia di Dio⁷⁸». La traduzione italiana, però, sembra che abbia voluto anestetizzare l'immane vulnus aperto dalle parole di Paolo. «Upèr emòn amartian epoiesen», dice il testo greco. Ora, tra i tanti significati che ha il verbo *poieo* il traduttore italiano ha scelto quello estimativo, del tutto ammissibile ma decisamente meno compromettente: *poieo*, cioè, come “stimare”, “tenere in conto” “trattare qualcuno come qualcosa”. Lo stesso verbo, però, accompagnato, come nel testo paolino, con il doppio accusativo, significa “rendere qualcuno qualcosa”. La nuova traduzione pertanto suonerebbe così: «Dio rese Cristo peccato».

Dio non si sarebbe limitato a considerare Cristo un peccatore, ma addirittura lo avrebbe reso peccatore (anche se l'espressione «lo rese peccato» ha una potenza letteraria infinitamente superiore), anzi il sommo peccatore (come somma era la sua innocenza). Ma se le cose stanno così nel Dio di Gesù Cristo si apre un abisso raccapricciante perché risulterebbe che Stravrogin è il Cristo. E lo stesso varrebbe per tutti gli altri demoni. Facendosi peccato Cristo si abbassa fino alla distruzione di se stesso: come Stavrogin, anch'egli si suicida appendendosi a una croce. Solo così, solo intendendo la *kenosis* del Cristo in modo radicale, solo rappresentandosi il Cristo che dice Amen, Sì a questa massima negazione

e cos'è che sento urlare nel mio cervello quando uccido: Non voglio! – Devo! – Non voglio! – Devo! E poi sento urlare una voce che io non posso sentire: 'Aiuto!' Non posso... non posso.... Non posso...!»

⁷³ Gv 14, 9.

⁷⁴ Circa l'influenza avuta dal *Don Chisciotte* di Cervantes sulla formulazione dell'*Idiota* si veda la lettera scritta da Dostoevskij a S.A. Ivanova il 13 gennaio 1868.

⁷⁵ Cfr. 1 Cor 9, 22.

⁷⁶ Rm 3, 23.

⁷⁷ Dostoevskij, *I demoni*, cit., p. 572.

⁷⁸ 2 Cor 5, 21.

(massima perché nega persino se stesso) si può forse intuire tutta la mostruosa novità della croce, sulla quale ciò che è massimamente male diviene massimamente bene. Per questo Gesù nell'evangelo di Giovanni dice: «Quando sarò elevato da terra attirerò tutti a me (*pantas elkuso pros emauton*)⁷⁹».

Il gioco degli specchi si fa vertiginoso: se è vero che *pantes emarton*, tutti hanno peccato, è altresì vero che *pantas*, tutti – o meglio tutte le cose, giacché la redenzione non può non riguardare l'intera creazione – sono stati salvati dal Cristo al momento della crocifissione, che segna il trionfo – *quo majus cogitari nequit* – della sua *kenosis* e la sua compiuta metamorfosi in *amartia*, in peccato.

Ma quel «attirerò tutti a me» segna pure l'inizio del tempo apocalittico, la vera dimensione temporale nella quale sono immersi *I demoni*. Per questo Paolo, nel medesimo passo richiamato sopra, può dire: «Ora invece (*nunì de*), indipendentemente dalla Legge, si è manifestata la giustizia di Dio, testimoniata dalla legge e dai profeti; giustizia di Dio per mezzo della fede in Gesù Cristo, per tutti quelli che credono⁸⁰». *Nunì de*, ora invece: ecco il tempo apocalittico della *krisis*, della decisione, del Sì di Dio; ecco l'ora del «nuovo cielo e della nuova terra», ecco l'istante dell'assoluto paradosso. Nunì, ora, non possiamo più vedere le menzogne di Stepan Trofimovich, gli assassini di Satov e dei fratelli Lembjadkin, lo stupro di Matresa e i suicidi di Kirillov e di Stavrogin se non come sostenuti dal Cristo.

Il travolgente entusiasmo dell'Apostolo sembra tuttavia arrestarsi di colpo dinanzi alla frase «per tutti coloro che credono». Sembra una riserva, ma non lo è. Non lo è almeno per i nostri cinque demoni che, paradossalmente, possiamo considerare campioni della fede, che come tale non è mai compiuta, che conosce – deve conoscere – l'ateismo, l'anatema, il salto nelle tenebre e nel vuoto, il terrificante nulla. Ritorna l'incandescente versetto da cui siamo partiti: «è terribile cadere nelle mani del Dio vivente!» Siamo persuasi che la cifra dei cinque demoni consista proprio nel loro escruciente desiderio di credere nell'Assoluto, di raggiungerlo e infine di possederlo, per quanto la vita che conducono sia così distante da esso. Ritornano pure le parole di Stepan Trofimovic pronunciate sul letto di morte: «[...] folli e indemoniati, da una rupe ci butteremo nel mare e affogheremo tutti, e quello è il nostro destino, perché, già, non siamo buoni ad altro. Ma il malato guarirà e “si siederà ai piedi di Gesù”». Tutti e cinque i demoni periscono nei flutti, tutti soccombono; eppure tutti si salvano. Agli uomini, che non sanno fare altro che precipitarsi nei flutti e lì affogare, non aspetta altro che la guarigione.

Davvero apocalittico è il romanzo di Dostoevskij: dentro una Storia che è già stata salvata ma che non si è ancora conclusa, i demoni sono chiamati a una scelta: a favore della Bestia e contro il Cristo o a favore del Cristo contro la Bestia. Nel romanzo Satov è l'unico che, grazie all'amore per Marja e per il suo bimbo, giunge a scoprire il volto del Cristo. Tutti e tre sono sconfitti dalla Storia, eppure nello stesso tempo la vincono perché hanno saputo disprezzare la loro vita sino alla morte», come recita l'inno liturgico che segue all'episodio della donna, del bambino e del dragone; perché, per dirla con Bonhoeffer, sono-stati-per-gli-altri. Stepan Verchovenski, Petr Stepanovic, Kirillov e Stavrogin hanno scelto invece la Bestia ma, ecco di nuovo il paradosso apocalittico, in una prospettiva soteriologia, nulla cambia, giacché l'Apocalisse consiste proprio nell'annuncio-promessa che la Fine non sarà uguale all'Inizio e che Cristo potrà innalzare il principio demoniaco ad unità con lui.

Come riassumerlo, allora, in poche parole l'*angelion* di questo quinto evangelo che sono *I demoni*? Dostoevskij, con una temerarietà quale non si era mai più vista dai tempi di Paolo, ha mostrato senza infingimenti lo scandalo e la tragedia del cristianesimo. Assolutamente scandaloso, il cristianesimo, perché in esso la negatività si espande fino al punto da travolgere Dio, al punto da rendere negatività Dio stesso («amartian epoiesen»). Ma anche assolutamente tragico, perché mostra l'orrore del mondo senza indorare la pillola e dice che l'unico accesso a Dio passa attraverso la disperazione, l'angoscia e la sofferenza. E non si dà simbolo più tragico del *stauròs*, della croce, alla quale sono inchiodati, ma anche innalzati, i demoni di Dostoevskij. E proprio dalla parola *stauròs* deriva il cognome Stavrogin, come dire che è impossibile dividere il sommo bene dal sommo male⁸¹.

⁷⁹ Gv 12, 32.

⁸⁰ Rm 3, 21-22.

⁸¹ Questo Dio diviso in se stesso, che cela in sé positività e negatività, ha trovato la sua insuperabile rappresentazione nella sconvolgente scena che suggella *L'idiota*. Siamo nella casa di Rogozin. Myskin e Rogozin sono distesi l'uno accanto all'altro su di un giaciglio. Nella stanza a fianco c'è il cadavere di Nastas'ja Filippovna accoltellata a morte da Rogozin. L'assassino è squassato da accessi di delirio: «Rogozin tratto a tratto si metteva improvvisamente, bruscamente a borbottar forte delle parole sconnesse; si metteva a gridare, a ridere: allora il principe tendeva verso di lui la sua mano tremante e gli toccava dolcemente la testa, i capelli, glieli carezzava, gli carezzava le guance... più di questo non poteva fare! Egli stesso ricominciò a tremare e di nuovo si sentì mancare le gambe di colpo. Una sensazione

Accettare questo è rischioso. Ma il cristianesimo è il rischio di tutti i rischi. Il cristianesimo è una casa dove per poter entrare bisogna essere violenti (*biastai*⁸²), bisogna essere rapinatori senza scrupoli che ne forzano le porte e ne divulgono le inferriate alle finestre. Proprio come i violenti demoni di Dostoevskij, creature malate di Dio, infettate dal tocco della destra dell'Onnipotente e ancor di più da quello della sua sinistra; folli lottatori che a modo loro hanno resistito contro il nichilismo e il nulla nello stesso momento in cui ne predicavano l'avvento.

Davvero troppo violenti e scandalosi e tragici questi demoni per le nostre orecchie. Noi, pieni di pensieri lirici sul cristianesimo, ma privi di fede, non possiamo far altro che balbettare le infuocate parole di Satov: noi... noi crederemo in Dio!



affatto nuova gli tormentava il cuore con un'angoscia infinita. Intanto si era fatto giorno. Alla fine egli si abbandonò sul cuscino, come se non avesse più forze, disperato, e premette il viso contro il pallido viso immobile di Rogozin: le lacrime scorrevano dai suoi occhi sulle guance di Rogozin, ma forse allora egli non sentiva più quelle lacrime e non ne aveva più alcuna coscienza...» (Dostoevskij, *L'idiota*, cit., p. 602). Il volto di Myskin dunque si confonde con quello di Rogozin (viene in mente la celeberrima inquadratura del film *Persona* di Ingmar Bergman dove i volti di Bibi Andersson e di Liv Ullmann finiscono per confondersi l'uno con l'altro): chi è Myskin, chi è Rogozin? Chi è il principe che diceva che la bellezza salverà il mondo e chi invece l'assassino? Quelle guance che si uniscono e quelle lacrime che si confondono non potrebbero rendere meglio la scandalosa *kenosis* del Cristo che ne fa, nella possente pagina di Dostoevskij, un santo e insieme un assassino. Siamo del parere che il cristianesimo trovi qui una sua definitiva ricapitolazione.

⁸² Cfr. Mt 11, 12: «Il regno dei cieli soffre violenza e i violenti se ne impadroniscono».