

La confessione di Stavrogin*

a cura di Lelio La Porta

Lukács e Dostoevskij Concordia discors?

Lukács, nel corso del suo esilio viennese, scrisse venti articoli per il quotidiano del Partito comunista tedesco (Kommunistische Partei Deutschlands – KPD), *Die Rote Fabne*.

L'articolo che viene qui proposto costituisce un contributo all'approfondimento della conoscenza del rapporto fra il giovane Lukács e Dostoevskij. Si può dire che si tratta di un momento di autoriflessione sulle posizioni che il filosofo ungherese aveva assunto negli appunti in preparazione del mai realizzato libro sullo scrittore russo¹; nel caso particolare, inoltre, Lukács critica una caratteristica peculiare dei personaggi dostoevskijani, ossia il loro spogliarsi di qualunque prerogativa sociale per presentarsi esseri puri in sé e per sé, esseri metafisici sottolineando che, mentre priva di valore la rivoluzione, di fatto Dostoevskij è spinto a ritenere la soluzione rivoluzionaria come l'unica perseguibile per personaggi forti di spirito.

Scriva Lukács in un appunto del mai realizzato libro su Dostoevskij: “Il mondo senza Dio: ateismo russo ed europeo – la nuova morale (tra-

* *Stavrogins Beichte* (*Die Rote Fabne*, Berlin, n. 319, 16 Juli 1922) Besprechung von F. M. Dostoevskij, *Die Beichte Stavrogins*, Musarion-Verlag, München 1922. *La confessione di Stavrogin* compare nella edizione italiana de *I demoni*, con il saggio *Il male in Dostoevskij* di Luigi Pareyson, Einaudi, Torino 1993, con il titolo *Da Tichon*, pp. 395-420.

¹ G. Lukács, *Dostojewski. Notizen und Entwürfe*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1985; traduzione italiana G. Lukács, *Dostoevskij*, a cura di M. Cometa, SE, Milano 2012, p. 86. Lukács stese i suoi appunti su Dostoevskij fra il marzo del 1915 e l'agosto dello stesso anno; infatti, scrivendo a Paul Ernst da Heidelberg nel marzo del 1915, lo avvertiva di aver iniziato a lavorare ad un libro sullo scrittore russo. In un'altra lettera allo stesso destinatario, datata 2 agosto 1915, il filosofo ungherese scriveva: “Ho interrotto un libro su Dostoevskij che era troppo grosso. Ne è uscito, finito, un grosso saggio: *Die Ästhetik des Romans*” (Le lettere citate sono in G. Lukács, *Epistolario (1902-1917)*, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 353 e p. 366). Del progettato libro su Dostoevskij venne pubblicata soltanto la prima parte o, meglio, quella che a buon diritto può essere considerata la prima parte, con il titolo di *Teoria del romanzo* (1916).

sformazione del mondo) suicidio”². Si tratta di un’alternativa; se non è possibile realizzare la trasformazione del mondo, l’unica possibilità di salvezza è il suicidio. La domanda è *che fare?* In una pagina del *Diario* datata 17 novembre 1910 il filosofo ungherese aveva appuntato: “Ma è da notare che prima i miei istinti propendevano per il suicidio, mentre la mia etica gli si opponeva. Adesso io avverto un imperativo al suicidio sempre più chiaro, mentre ciò che gli si oppone è qualcosa di assolutamente opaco, inesprimibile”³. Una prossimità a Stavrogin. Nell’articolo del luglio del 1922 la prospettiva è mutata. C’è la proposta di un mondo nuovo che sembra leggersi nel romanzo dostoevskijano, un mondo liberato dai disumani meccanismi capitalisti e dalla reificazione senz’anima tipica della società capitalista. Stavrogin è l’esempio degli intellettuali russi che, nel tentativo di trovare un fine all’esistenza, si accorgono che la scelta si riduce a tre sole possibilità: il suicidio, la decadenza o la rivoluzione; Stavrogin sceglie la prima via. In questo modo sembra che voglia rifiutare la rivoluzione come una maledizione, mentre il suicidio assurgerebbe al rango della glorificazione di una necessità esclusivamente soggettiva. L’opposizione di Lukács a questa scelta è evidente. La trasformazione del mondo diventa, per il filosofo, una scelta etica e, perciò, politica.

Quindi l’ormai bolscevico Lukács (si è nel 1922), mentre scrive i saggi che daranno vita a *Storia e coscienza di classe*, non perde di vista le problematiche etiche presenti nelle opere di Dostoevskij. Non sfugge, nella lettura che il giovane Lukács propone dello scrittore russo, un forte elemento di ambiguità, la commistione tanto suggestiva quanto pericolosa di malattia mentale e di nichilismo, di ateismo religioso e di cristianesimo comunitario. A ciò si aggiunga che la lettura più tipica di Dostoevskij, in specie delle caratteristiche demoniache dei suoi eroi, diventò usuale soprattutto da destra, presso lo stesso nazismo. Si vuole ricordare, a tal proposito, l’episodio messo in scena da Luchino Visconti ne *La caduta degli dei* (1969), primo film della trilogia tedesca, in cui Martin von Essenbeck violenta una bambina la quale, in conseguenza di ciò, si impiccherà. Di fatto è quanto confessa Stavrogin a Tichon quando gli narra della piccola Matrëša da lui sedotta e violentata; anche Matrëša si era impiccata. Martin diventerà un gerarca nazista, Stavrogin si suiciderà. Martin rappresenta la variante veramente demoniaca dei personaggi dostoevskijani, pagana e senza Dio, mentre Stavrogin è uno di quei “santi” di Dostoevskij nei quali «l’ateismo si presenta persino come il “penultimo passo verso la fede perfetta”»⁴. Qui è il Lukács del 1954 che, per chiarire cosa

² *Ivi*, p. 86.

³ G. Lukács, *Diario (1910-1911)*, con un saggio di M. Cacciari, Adelphi, Milano 1983, p. 58.

⁴ G. Lukács, *La distruzione della ragione*, Einaudi, Torino 1974, p. 299.

fosse l'ateismo per Dostoevskij, cita lo stesso passaggio della confessione di Stavrogin usato nel 1922⁵.

Fra il Dostoevskij lukácsiano degli Anni Venti e quello degli Anni Cinquanta ci sono due saggi, uno del 1931 e uno degli Anni Quaranta, precisamente del 1943; in quest'ultimo torna alla mente del filosofo ungherese il sogno narrato da Stavrogin a Tichon nella confessione recensita nel 1922: il sogno di un'età dell'oro in cui il contatto fra le persone sia genuino e armonioso, in cui gli uomini si conoscano e si amino. Anche la rivolta dei personaggi di Dostoevskij ha come fine quell'età dell'oro: "È questa rivolta ciò che è poeticamente grande, storicamente progressista in Dostoevskij"⁶.

Gli eroi luciferini, fra cui Stavrogin, in quanto atei-religiosi aspiranti ad un nuovo mondo altro rispetto a quello abbandonato da Dio, come scriveva Lukács nell'appunto su Dostoevskij citato precedentemente, folli, assassini, patricidi poiché nel mondo senza Dio la loro trasgressione e il loro peccato sono sullo stesso piano della giustizia e del retto vivere, sognando l'età dell'oro sono riusciti ad appagare la loro furia terroristica proprio in questa dimensione utopica. Quindi il Lukács del 1954 coglie quanto c'è di profondamente progressista nell'opera di Dostoevskij: i suoi personaggi hanno chiuso il loro percorso nel sogno del mondo nuovo da realizzare per mezzo dell'azione devastatrice; da questo punto di vista, sono ormai soltanto figure artistiche, esteticamente valide in quanto protagonisti di romanzi. Proprio dal caos delle esistenze di questi eroi deriva "la vera grandezza di Dostoevskij, e la sua potente protesta contro tutto ciò che è falso e negativo nella società borghese moderna"⁷.

La confessione di Stavrogin

La *barbarie*, così definita universalmente, del governo sovietico ha infine reso accessibile l'opera postuma di Dostoevskij. Sono state rinvenute casse intere piene di manoscritti; ed adesso avremo la possibilità di poter leggere nella sua interezza l'opera letteraria del più grande scrittore russo, che sta esercitando una crescente influenza sulla vita intellettuale dell'Europa. Il primo esito del rinvenimento è la pubblicazione di un capitolo finora inedito, *La confessione di Stavrogin*⁸, del romanzo *I demoni*,

⁵ Cfr., infra.

⁶ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1976, p. 293.

⁷ *Ivi*, p. 292.

⁸ Le vicende relative al titolo del capitolo in F. M. Dostoevskij, *I demoni*, con il saggio *Il male in Dostoevskij* di Luigi Pareyson, Einaudi, Torino 1993, in particolare la nota a p. 395.

che Dostoevskij ha scritto quasi nella forma di pamphlet contro i primi movimenti rivoluzionari in Russia.

Il romanzo peraltro – globalmente considerato – non è fra le opere più eminenti di Dostoevskij: la tendenziosità ne diventa caratteristica principale e lo priva del suo significato. Tale tendenziosità non sta nel fatto che Dostoevskij prenda posizione contro la rivoluzione quanto che questa presa di posizione e, ancor di più, il modo di rappresentarla conferiscono all'opera un carattere ambiguo e contraddittorio. Dostoevskij politico e pamphlettista [*Der politiker und pamphletist Dostojewsky*] non vive in perfetta armonia con il romanziere, come egli stesso era disposto ad ammettere. Al contrario, l'onestà e l'audacia della sua visione, la volontà di andare al fondo dei problemi che agitano i suoi personaggi hanno costretto il romanziere ad accettare delle cose che entrano in contraddizione con le intenzioni del pamphlettista [*des Pamphretisten*]. Il grande romanziere ha creato dei personaggi che hanno reso vivo il retroterra concreto della rivoluzione russa, il suo radicamento sociale ed intellettuale (e dunque la sua legittimità) con più chiarezza di quanta ce ne fosse nell'intenzione del pamphlettista [*den Pamphletisten*]. Non restava allora che riempire il vuoto così prodotto con mezzi da pamphlet [*mit pamphletisten Mitteln*] e, facendo ciò, rendere – sul piano artistico – ancora più profondo ed evidente questo vuoto. Dostoevskij denigra i suoi personaggi, fece notare a giusto titolo Gorkij.

Malgrado ciò o per ciò, *I demoni* fanno parte delle opere più interessanti di Dostoevskij. Infatti, la contraddizione fra l'impegno politico e la visione poetica mette qui chiaramente in evidenza il conflitto interiore che i destini individuali rappresentati perfettamente nelle sue altre opere non fanno emergere altrettanto chiaramente.

La grandezza letteraria di Dostoevskij, la sua qualità specifica, la sua capacità di riuscire a concentrare e ridurre, con una spontaneità visionaria, ogni personaggio, ogni relazione umana, ogni conflitto, al loro nucleo puramente psichico spogliandoli con facilità dell'involucro reificato nel quale ognuno di loro è oggi intrappolato, la sua capacità di rappresentare, conseguentemente, un mondo dal quale è bandito tutto ciò che la società capitalista ha di meccanico e di inumano, di inanimato [*seelenlos*] e di reificato, ma nel quale sono, pertanto, contenuti tutti i più profondi conflitti del nostro tempo, tutto questo è allo stesso tempo all'origine del suo atteggiamento utopico [*ist zugleich die Quelle seiner utopischen Gesinnung*]. L'idea secondo la quale il principio della liberazione da ogni miseria [*das erlösende Prinzip für jede Not*] sia da trovare nei rapporti puramente umani degli uomini fra loro, nella comprensione e nella dedizione allo specifico umano contenuto in ogni uomo [*in jedem Menschen*], nell'amore e nella bontà, questa soluzione puramente individuale ed individualista si trasforma, però, in maniera impercettibile per

lo stesso autore, e appare come messaggio d'amore del Cristo, proprio come quello della Chiesa ortodossa russa. Ciò contribuisce a determinare molte confusioni e contraddizioni. In primo luogo, Dostoevskij è costretto ad assimilare al cristianesimo la sua religiosità, definito per mezzo di Feuerbach a partire da un anticristianesimo settario – e, di conseguenza, è costretto a distorcerli entrambi. In secondo luogo, non può impedirsi malgrado tutto di rappresentare le sofferenze ed i problemi dei suoi personaggi, di cui coglie sempre chiaramente le radici sociali, come dei sintomi patologici puramente individuali. È tuttavia obbligato a proporre loro qualcosa di più di una soluzione individuale: ossia il cristianesimo. Così si coglie intorno ai personaggi dei suoi romanzi, analizzati e rappresentati con una chiarezza e profondità meravigliose, un'atmosfera di interne contraddizioni. Questa atmosfera, in verità, non maschera i loro tratti nei punti in cui è possibile ricondurre completamente i destini a dei rapporti umani puramente individuali. Di contro, appena è impossibile operare totalmente questa riduzione o dove essa non è voluta, come ne *I Demoni*, questa atmosfera deve rendere pesantemente poco chiare le opere nella loro totalità.

Il capitolo de *I Demoni* appena pubblicato mostra con maggior forza più la grandezza dello scrittore che le sue contraddizioni interne, o comunque mostra tali contraddizioni con minor chiarezza di quanto avvenga nello stesso romanzo. I due poli dell'universo dostoevskijano, ossia l'uomo decaduto della società attuale [*verfallende Mensch der heutigen Gesellschaft*], roso dai dubbi interiori, e l'annunciatore del messaggio d'amore di Cristo [*der Verkünder der Liebesbotschaft Christi*] si affrontano qui in un solitario dialogo notturno e si riconoscono reciprocamente come fratelli [si tratta di Stavrogin e di Tichon; NdT]. E ciò non soltanto nel senso che per l'uomo buono ogni uomo deve essere un fratello, ma nel senso più proprio e più intimo, ossia che la loro *affinità interiore* [*ihre innere Verwandtschaft*] si rivela ed essi ne prendono coscienza. In questo modo è chiaramente espresso il proposito, spesso ripetuto, che caratterizza la vera religiosità (ammessa senza dogmatismo) di Dostoevskij, secondo la quale «il perfetto ateo sta sul penultimo gradino prima della fede più perfetta» [p. 402 dell'edizione italiana citata; NdT], secondo la quale nessuno più del vero ateo è prossimo alla vera fede. Allo stesso tempo è evidente che nella pratica concreta dell'amore dei «cristiani» di Dostoevskij – il cristianesimo non gioca in concreto alcun ruolo pratico significativo. L'amore e la bontà si realizzano come comprensione intuitiva dell'altrui essenza intima. E il loro aiuto consiste nell'indicare all'anima di colui che altrimenti vagherebbe senza meta la via che è la sua [*sein eigener Weg*] (Sonia in *Delitto e castigo*, il principe Myškin ne *L'idiota*). È proprio tuttavia là – nell'azione più intima del tipo-umano dove culmina l'universo di Dostoevskij – che la profonda contraddizione interna della

sua visione del mondo si manifesta con la più grande chiarezza: questa bontà divenuta lucidità è, di certo, in grado di illuminare l'oscuro fondo esistenziale della disperazione, può, di certo, scacciare l'oscurità dal profondo dell'uomo e far pervenire la sofferenza, il crimine e gli errori alla luce della coscienza – ma è incapace di trasformare questa conoscenza in un atto di *liberazione* [*in eine erlösende Tat*]. È vero che Sonia consente a Raskolnikov di uscire dal labirinto del suo peccato astratto che l'ha escluso da ogni comunità umana e che gli ha reso impossibile la vita fra gli uomini; detto ciò, la realtà positiva, la vita nuova che doveva aprirsi davanti a loro, sono rimasti un semplice programma. E nelle opere posteriori nelle quali Dostoevskij volle descrivere precisamente questa conversione, la sua onestà letteraria lo obbliga a riproporre il fallimento del suo più rappresentativo tipo umano ogni volta che si trova davanti a una vera scelta (la conclusione de *L'idiota*).

Questa assenza di convinzione dello scrittore Dostoevskij davanti agli articoli di fede e alle esigenze della sua teologia rivela il fossato – da lui stesso mai riconosciuto – che lo separa dal cristianesimo, anche dal cristianesimo primitivo rivisto e riproposto dalle sette. Infatti, questo cristianesimo ha il suo fondamento nell'onnipotenza dell'amore: l'anima si volge verso l'amore, la comprensione che pervade l'amore rivela la sofferenza ed indica la via giusta; quali che possano essere le cause sociali che sottintendono gli errori, la liberazione [*die Erlösung*] avviene indipendentemente da qualsiasi violenza non psichica. Perciò, qui, Dostoevskij non è credente – senza esserne consapevole. La sua lucida bontà rischiarerà la sofferenza – e si presenta come una sorta di cinismo che esprime senza riguardi la debolezza, il disonore, la decadenza, che vede e che presuppone il peggio fra gli uomini. L'amore penetra la sofferenza e gli smarrimenti, ma non può essere d'alcun aiuto, perché la sofferenza e gli smarrimenti sono talmente radicati nell'esistenza degli uomini tormentati da non poterne essere cacciati con la forza della comprensione, con la forza dei rapporti d'amore stabiliti fra gli uomini. Perché gli smarrimenti e gli errori sono talmente parte integrante della situazione sociale degli uomini che essi non sono capaci di sottrarvisi.

Dostoevskij è necessariamente destinato a fallire nel suo tentativo disperato di trasformare l'elemento sociale dell'esistenza umana in un elemento puramente psichico. Ma il fallimento si trasforma in una *vittoria letteraria* schiacciante [*in einen überwältigenden dichterischen Sieg*]. Mai, infatti, le radici sociali del carattere tragico di certi tipi umani sono state analizzate così profondamente, scoperte e messe in evidenza fin nelle loro più pure manifestazioni psichiche di quanto Dostoevskij abbia precisamente fatto.

In ciò consiste il grande valore letterario di questo capitolo. Stavrogin, l'eroe de *I Demoni*, che qua e là ci procura un'impressione lermontoviana-

na, esageratamente romantica, si rivela, nella confessione orale cristiana dei suoi atti più infami, per quello che è: il maggior rappresentante di quel personaggio russo di transizione al quale Turgenev, Gonciarov, Tolstoj hanno dato ugualmente forma seppure in modi diversi: «l'uomo superfluo». Si tratta del tipo umano dell'intelligencija russa che dispone di forza e di capacità (le quali si elevano in Stavrogin allo spirito demoniaco e geniale), ma che è incapace di usare questa forza e queste capacità nella realtà russa. Così bisogna che queste qualità, quando esse non si riducono a nulla come negli eroi di Turgenev e di Gonciarov, si manifestino in crimini inutili, assurdi, indegni ed anche ridicoli. Qui si apre l'abisso di disperazione, di absurdità della vita che ha trasformato così rapidamente la frazione più sincera dell'intelligencija russa in rivoluzionari. E vediamo, sconvolti, come questi uomini, dopo aver sinceramente cercato uno scopo alla loro vita, non possono ricorrere ad altro che al suicidio, alla decadenza o alla rivoluzione (Stavrogin sceglie la prima via). E, qualunque sia la passione con cui Dostoevskij, da pamphlettista [*als Pamphletist*], si batte contro questa idea, qualunque sia la convinzione con la quale predica una soluzione religiosa a questa sofferenza – è proprio lui a convincerci più chiaramente di questa necessità. La sua condanna – politica – della rivoluzione si trasforma in un sol colpo nella glorificazione letteraria della sua necessità spirituale, assoluta [*in die dichterische Verberrlichung ihrer absoluten, seelischen Notwendigkeit*].

Bibliografia

- Dostoevskij F. M., *Die Beichte Stavrogins*, München, Musarion-Verlag 1922.
Id., *I demoni*, con il saggio *Il male in Dostoevskij* di Luigi Pareyson, Einaudi, Torino 1993.
Lukács G., *La distruzione della ragione*, Einaudi, Torino 1974.
Id., *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1976.
Id., *Diario (1910-1911)*, con un saggio di M. Cacciari, Adelphi, Milano 1983.
Id., *Epistolario (1902-1917)*, Editori Riuniti, Roma 1984.
Id., *Dostojewski. Notizen und Entwürfe*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1985; traduzione italiana G. Lukács, *Dostoevskij*, a cura di M. Cometa, SE, Milano 2012.