



**Dostoevskij nelle riflessioni
di alcuni rappresentanti della
“Literarische Moderne” tedesca**
Dostoevsky in the Thought of Some
Representatives of the German
“Literarische Moderne”

Nell'articolo si mette in rilievo come gli scrittori e gli intellettuali tedeschi della cosiddetta "Literarische Moderne" si trovassero sovente sotto l'influsso degli enigmatici personaggi di F. Dostoevskij. L'articolo, tuttavia, pone l'attenzione su come gli (anti)eroi decadenti si rivelino essere al massimo dei 'sospia' degli eroi dostoevskiani, non i loro 'parenti', poiché essi mancano di quella forza, morale o spirituale, positiva o negativa, che nel bene o nel male possiedono i principali personaggi del grande scrittore russo.

F. DOSTOEVSKIJ, LITERARISCHE
MODERNE, H. HESSE, T. MANN,
W. BENJAMIN, EROI / ANTIEROI,
DECADENTISMO, MALATTIA

The article highlights how German writers and intellectuals of the so-called "Literarische Moderne" were often under the influence of F. Dostoevsky's enigmatic characters. In the article, however, it is pointed out how the decadent (anti)heroes turn out to be at best 'doubles' of the Dostoevskian heroes, not their 'relatives', because they lack the strength, moral or spiritual, positive or negative, that for better or worse the major characters of the great Russian writer possess.

F. DOSTOEVSKY, LITERARISCHE
MODERNE, H. HESSE, T. MANN,
W. BENJAMIN, HEROES / ANTI-HEROES,
DECADENCE, ILLNESS

1
I fratelli Karamazov ovvero il declino dell'Europa. Considerazioni sulla lettura di Dostoevskij; trad. it. in H. Hesse, *Saggi. Poesie scelte*. Mondadori. Milano 1965. A proposito del pensiero di H. Hesse come rappresentante della "Literarische Moderne" si vedano, tra gli altri, Schärf (2004: 70-87) e Huber (2004: 175-201).

Si sente spesso la tentazione di cedere all'impulso e dire che il mondo di Dostoevskij è molto simile a quello della generazione successiva, quella dei simbolisti e dei decadenti. È difficile, per esempio, trattenerci dall'abbinare Stavrogin a uno dei magnifici esemplari di depravati decadenti, o Raskol'nikov a un visionario intento a quell'"azione" che trasformerà la vita sua e, per estensione, quella dell'umanità tutta in una vita bella e feroce.

Ciò nonostante, non è necessario andare molto a fondo per capire che quell'impulso era avventato, istintivo e superficiale: basta infatti mettere di profilo una delle creature dostoevskiane per accorgersi, e nonostante tutto ancora con sorpresa, che contrariamente agli 'eroi' decadenti essa di profili ne ha due, come Giano bifronte. Essi sono mostruosi per crudeltà, cinismo, volgarità, bontà, santità: mai però per mediocrità, sempre per grandezza.

Già si era discusso molto su Dostoevskij quando nel 1919 Hermann Hesse scrisse un saggio molto penetrante su *I fratelli Karamazov* (*Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas. Einfälle bei der Lektüre Dostojewskijs*).¹ Questo concetto espresso dall'autore di *Siddharta* non era particolarmente nuovo quando individuava la 'duplicità' dei caratteri dostoevskiani e li riconduceva all'eterno scontro fra Bene e Male, ma aveva il merito per un 'occidentale' (sebbene assai sensibile al canto delle sirene del Gange) di aver intuito il pericolo che per la cultura europea veniva da Oriente. Cinque anni prima Andrej Belyj aveva dipinto lo sgomento di Pietroburgo di fronte al pericolo che viene dall'Est, ma Belyj era russo e le sue antenne per natura e tradizioni erano più sensibili a segnali di tal genere.

Il saggio di Hesse, frutto di lunghi studi sull'opera dostoevskiana, esprime tutta la sua preoccupazione e nel contempo la sua delusione: Dostoevskij è ormai lo scrittore più amato dalla gioventù tedesca, più

di Goethe, più di Nietzsche: “Nelle opere di Dostoevskij, e nel modo più pregnante nei *Karamazov*, mi appare espresso e preannunciato con mostruosa chiarezza ciò che io per me chiamo il ‘tramonto dell’Europa’. Il fatto che la gioventù europea, e persino quella tedesca, senta Dostoevskij come il suo grande scrittore, non Goethe, e nemmeno Nietzsche, credo che sia decisivo per il nostro destino” (Hesse 1968: 162).²

Il tramonto dell’Europa, in cui Hesse crede, era stato già annunciato un anno prima, nel 1918, dal primo volume della famosa opera di Spengler *Der Untergang des Abendlandes* (Il tramonto dell’Occidente). Spengler tentava un’impossibile schematizzazione del divenire della storia individuando quattro stadi storico-culturali: l’Oriente, la Classicità, il Mondo arabo, l’Occidente, e osservava che quest’ultimo è giunto all’estrema fase evolutiva della sua maturazione, alla quale seguirà fatalmente la decadenza. Ma mentre Spengler, contraddicendosi, prevede una sfolgorante rinascita della Germania, che diverrà egemone culturale del mondo, Hesse porta alle estreme conseguenze il tramonto, al quale potrà seguire solo l’alba dell’ideale asiatico, “ex oriente lux” predicava già Herder, che conquisterà gradualmente le tenebre in cui è avvolta l’Europa. Ma che cosa è questo ‘ideale asiatico’ che sta per conquistare il vecchio mondo europeo? “Si tratta, per dirla in breve, della rinuncia ad ogni etica e morale stabilita in favore di una disposizione a tutto comprendere, tutto accettare, in favore di una nuova, pericolosa, terribile santità, come quella proclamata dallo starec Zosima, come quella vissuta da Aleša, come quella espressa fino alla più precisa consapevolezza da Dmitrij e più ancora da Ivan Karamazov” (Hesse 1968: 164).³

È dunque la sostituzione di un pensiero morale ed etico posto come metro di comportamento, e perciò anche caldo rifugio della

2
 “In den Werken Dostoevskijs, und am konzentriertesten in den ‘Karamasoff’, scheint mir das, was ich für mich den ‘Untergang Europas’ nenne, mit ungeheurer Deutlichkeit ausgedrückt und vorausverkündigt. Daß die europäische, zumal die deutsche Jugend Dostojewskij als ihren großen Schriftsteller empfindet, nicht Goethe, auch nicht einmal Nietzsche, das scheint mir für unser Schicksal entscheidend”. Per un giudizio della critica russa di epoca sovietica relativamente al pensiero di Hesse riguardo all’influenza di Dostoevskij sulla cultura occidentale si veda Berezina (1978: 220-234).

3
 “Es ist, kurz gesagt, die Abkehr von jeder festgelegten Ethik und Moral zugunsten eines Allesverstehens, Allesgeldenlassens, einer neuen, gefährlichen, grausigen Heiligkeit, wie sie der Greis Sosima vorverkündigt, wie sie Aljescha lebt, wie sie Dmitri und noch weit mehr Iwan Karamasoff bis zur deutlichsten Bewußtheit aussprechen”.

4
 “aus seinem anfänglichen Nimbus von Haltung, Verstand, Kühle und Wissenschaftlichkeit”.

coscienza smarrita, con l’istinto primigenio che sente il potere del Bene e del Male in eguale misura e in eguale misura lo compiace, senza scelte di campo, libero da pastoie morali. L’esauro e vulnerabile uomo europeo verrà ucciso dall’“uomo russo”, non però in modo cruento, ma mediante l’inoculazione dell’ideale asiatico che gradatamente lo trasformerà e trasfigurerà poi in modo definitivo. Hesse porta l’esempio della palese metamorfosi di Ivan Karamazov, “dalla sua iniziale aureola di contegno, ragione, freddezza e scientificità” (Hesse 1968: 164)⁴ nell’isteria della sua conversazione col diavolo, da “Zivilisationsmensch” (uomo della nostra civiltà) a Karamazov, da europeo a russo.

La scelta di campo per il Bene o per il Male che l’uomo russo non può fare spiega il doppio profilo da Giano dei personaggi dostoevskiani: essi possiedono contemporaneamente una qualità e il suo contrario, stabiliscono con ciò la supremazia del principio caotico. Questo principio è sostanzialmente quello che Goethe chiama il “mondo delle Madri”, là dove Mefistofele invita Faust a scendere: esso si contrappone al principio luminoso, razionale, ‘paterno’, che Dostoevskij sistematicamente elimina. L’unico parricidio autentico è quello commesso nei *Fratelli Karamazov*, ma quanti padri ha già ‘assassinato’ Dostoevskij? Raskol’nikov non ha padre, ma ha una madre molto rappresentativa; Stavrogin ha solo la madre, ma imperiosa, imperante, e un ‘padre spirituale’ che farfuglia – Stepan Trofimovič.

Ma per Hesse è Myškin, che non ha né padre né madre, la figura centrale dell’opera dostoevskiana, colui che più di tutti incarna il principio asiatico, caotico; così nel saggio dello stesso anno intitolato *Gedanken zu Dostojewskijs “Idiot”* (Pensieri sull’*Idiota* di Dostoevskij): “[...] noi in Myškin e in tutte queste figure non sentiamo esemplarità nel senso di ‘Così devi diventare!’, bensì necessità nel senso

di ‘Attraverso questo dobbiamo passare, questo è il nostro destino!’” (Hesse 1968: 185).⁵

La ‘magia’ di Myškin, per la quale tutti lo deridono amandolo e lo cercano temendolo, sta nella sua ‘anormale’ capacità non solo di accogliere in sé tutto, come Gesù Cristo segno di contraddizione (analogia non gradita a Hesse), ma anche “di poter comprendere e approvare per un istante, per il lampo di un istante, tutto ciò che esiste al mondo. Lì sta il nocciolo del suo essere [...]”; “Chi sente come intercambiabile, anche per un solo momento, spirito e natura, bene e male, quello è il peggior nemico di ogni ordine, lì inizia il caos” (Hesse 1968: 182-183).⁶

L’insistenza di Hesse sul termine “momento” parrebbe strana, e il termine stesso alquanto sibillino, se egli non avesse già chiarito la sostanza di questo momento, che è quello dell’attacco epilettico, mal caduco per chi lo osserva dall’esterno, morbo sacro per chi ha l’esperienza dello stato crepuscolare folto di visioni apocalittiche o paradisiache. Hesse, riconoscendolo determinante, tocca il problema dell’epilessia, ma tangenzialmente, e prosegue sulla linea concettuale del tramonto d’Europa, tema che gli stava molto a cuore dopo la catastrofe bellica, e che trattò anche in altri saggi [*Zarathustras Wiederkehr* (Il ritorno di Zarathustra), 1911; *Blick ins Chaos* (Uno sguardo nel caos), 1920].

Thomas Mann, invece, si sofferma specificamente proprio sul tema della malattia. Mann ha spesso riconosciuto il suo debito nei confronti di Dostoevskij,⁷ e il terrore che il disordine artistico si impadronisca dell’ordine borghese (*I Buddenbrook*), la peste del corpo sano (*Morte a Venezia*), l’irrazionale della ragione (*La montagna incantata*),⁸ va visto nondimeno sub specie dostoevskiana. Anche Mann, come Hesse e altri ancora in quell’epoca, vedeva nella Russia il principio asiatico

5
“[...] wir fühlen bei Myschkin und allen diesen Figuren nicht Vorbildlichkeit im Sinne von ‘So sollst du werden!’, sondern Notwendigkeit im Sinne von: ‘Durch dies müssen wir hindurch, dies ist unser Schicksal!’”.

6
“[...] für einen Moment, für den Blitz eines Momentes, alles verstehen und bejahen zu können, was in der Welt ist. Dort liegt der Kern seines Wesens [...] [...] Wer Geist und Natur, Gut und Böse, sei es auch für einen Moment, als wechselbar empfindet, ist der furchtbarste Feind jeder Ordnung, dort beginnt das Chaos”.

7
Si vedano a questo proposito Fridlender (1978: 158), Renner (1994: 398-415).

8
Ho riportato questa traduzione italiana del titolo del romanzo *Der Zauberberg* perché è quella invalsa nell’editoria nostrana. Vale tuttavia la pena di rilevare che tale versione tradisce sostanzialmente il significato originario in quanto la montagna in questione non è oggetto, ma attore di incantesimo. Pertanto, più corretto sarebbe tradurre “La montagna dell’incantesimo”, o “La montagna magica”.

9
 “Il est moribond,
 et moi, je suis amou-
 reux, eh bien!”; “Car
 le corps c’est la maladie
 et la volupté, et c’est
 lui qui fait la mort”;
 “Oui, mon Dieu, laissez-
 moi sentir l’odeur
 de la peau de ta rotule
 sous laquelle l’ingé-
 nieuse capsule articu-
 laire sécrète son huile
 glissant. Laissez-moi
 toucher dévotement
 de ma bouche l’arteria
 femoralis qui bat
 au front de ta cuisse
 et qui se divise plus
 bas en les deux
 artères du tibia!”

che bussa alla porta della vecchia Europa, e una figura come la bella russa Clawdia Chauchat (*La montagna incantata*) non è che l’ipostasi di tale concezione.

Uno studio specifico dedicato a Dostoevskij Mann non l’aveva mai pubblicato, fino a quando nel 1946 apparve *Dostojewski – mit Maßen* (Dostoevskij, ma con misura). È naturale che Mann fosse attratto dalla malattia di Dostoevskij, essendo lui stesso un esperto e un fautore della malattia quale prova attraverso cui si forgia la personalità artistica, come esperienza elitaria per chi la sa apprezzare nel suo significato di viaggio in un’altra dimensione umana. Anche Thomas Mann sperimentò, Hans Castorp incarnato, la degenza nel sanatorio di Davos, seppure per breve tempo, ma la sua malattia, quella che egli rappresenta, è anche la malattia della volontà, il morbo dell’Europa decadente ed estetizzante, ormai all’ultimo stadio di maturazione, soglia verso la decomposizione. In quell’aria di montagna, tersa, asciutta, si direbbe asettica, nel lindore del sanatorio “Berghof”, si consuma un’Europa malata e prossima alla putrefazione. Non è solo il misticismo dell’ex-gesuita Naphta che minaccia il razionalismo di Settembrini, non sono solo i corpi che vengono consunti dalla tisi, ma è anche l’amore, o forse meglio l’attrazione, di Castorp verso Clawdia a portare già i segni della consunzione. Quello di Castorp non è amore ideale, non è nemmeno amore sensuale, è amore anatomico: “Lui è moribondo e io innamorato, che farci?”; “Perché il corpo è la malattia e la voluttà, ed è lui che fa la morte”; “Dio mio, sì, fammi sentire l’odore della pelle della tua rotula sotto la quale l’ingegnosa capsula articolare secerne il suo olio lubrificante. Lasciami toccare con la bocca, devotamente, l’arteria femoralis che pulsa sulla superficie della tua coscia e che più giù si divide nelle due arterie della tibia” (Mann 1966: 476-477);⁹ ...e le foto che si scambiano i due amanti sono le loro radiografie.

La malattia di Dostoevskij di cui Mann parla nel suo saggio è invece di tutt'altro genere, è una malattia nervosa che confina con le regioni dello spirito, l'epilessia, e che si riflette in vari personaggi, in Kirillov come in Myškin o in Smerdjakov, e si distingue per due caratteristiche salienti: la sensazione di immensa e luminosa beatitudine nel momento dell'attacco e l'estremo abbattimento fisico e spirituale che segue. Questi due stati diametralmente opposti in cui si trova proiettato l'epilettico, o vengono espressamente descritti da Dostoevskij, o sono indirettamente presenti anche in personaggi che non compaiono come portatori della malattia, e si evidenziano sotto forma di stati di estrema esaltazione ideale o di abbruttimento psichico e fisico. Ciò trova conferma nell'affermazione di uno dei più profondi conoscitori dell'opera dostoevskiana, Jacques Catteau: "I personaggi non epilettici che in un modo o nell'altro accedono alla stessa rivelazione di Myškin, vuoi per onirismo puro (il sogno dell'età dell'oro): Stavrogin nei *Demoni*, Versilov nell'*Adolescente*, l'eroe del *Sogno di un uomo ridicolo*, vuoi per un sentimento esistenziale come Kirillov nei *Demoni*, tutti sono dotati di una costituzione patologica e, ancor più, di una propensione all'epilessia, come nel caso di Stavrogin e Kirillov" (Catteau 1978: 170).¹⁰

Thomas Mann ravvisa nell'esaltazione e nella prostrazione susseguente all'attacco epilettico una relazione con l'atto sessuale: "Io non so che opinione abbiano i neurologi sul 'morbo sacro', ma a mio avviso esso ha inconfondibilmente le sue radici nella sfera sessuale ed è una selvaggia ed esplosiva manifestazione della sua dinamica, un atto sessuale metaforico e trasfigurato, un eccesso mistico" (Mann 1968: 10-11).¹¹

Mann pone però l'accento sulla seconda fase, che svela il complesso di colpa latente in Dostoevskij e che sarebbe la molla di tante situazioni determinanti dei suoi romanzi. D'altro canto, crediamo che anche la prima fase, quella dell'esaltazione, non sia priva di significato in quanto

10
"Les personnages non-épileptiques qui accèdent d'une manière ou d'une autre à la même révélation que Myškin, soit par l'onirisme pur (le rêve de l'âge d'or): Stavrogin dans *les Démons*, Versilov dans *l'Adolescent*, le héros du *Rêve d'un homme ridicule*, soit par un sentiment existentiel d'éternité comme Kirillov dans *les Démons*, sont tous dotés d'une constitution malade et plus même, pour Stavrogin et Kirillov, de propension à l'épilepsie".
Catteau, da vero vivisezionatore dei testi dostoevskiani, riferendosi prima a Svidrigajlov e poi a Stavrogin, rileva che "gli bastava sentire il fruscio delle vesti di Dunja e credeva di diventare epilettico", e che "dopo questi scandali Stavrogin è scosso da accessi di febbre fredda".

11
"Ich weiß nicht, wie die Nervenärzte über die 'heilige Krankheit' denken, aber nach meiner Meinung hat sie ihre Wurzeln unverkennbar im Sexuellen und ist eine wilde und explosive Erscheinungsform seiner Dynamik, ein versetzter und transfigurierter Geschlechtsakt, eine mystische Ausschweifung".

12

“Worauf es mir ankommt, ist erstens ein gewisser Parallelismus im Denken der beiden großen Kranken und ferner das Phänomen der Krankheit als Große oder der Große als Krankheit [...] Mit anderen Worten: Gewisse Errungenschaften der Seele und der Erkenntnis sind nicht möglich ohne die Krankheit, den Wahnsinn”. Il secondo “grande malato” a cui fa riferimento Mann è F. Nietzsche.

è possibile riscontrarla, idealizzata in un contesto universale, nella luce del Bene che illumina Zosima, o Myškin, o il Raskol'nikov della “grande azione futura”. Mann, però, giustamente sposta la sua attenzione dal contesto patologico-erotico a quello patologico-eroico. Non è tanto importante, infatti, l'aspetto della malattia nelle sue implicanze sessuali, poiché nelle opere di Dostoevskij la sessualità non ha una spiccata dignità tematica o narrativa. Anche in personaggi come Svidrigajlov e Stavrogin, che per libidine hanno compiuto azioni orrende, non è essa il tratto che li distingue; il primo non tanto è il più meschino fra gli anti-eroi dostoevskiani per la sua libidinosità, del resto poco evidente, bensì per la sua mancanza di onore, di dignità, essendo stato ‘comprato’ dalla moglie e con ciò stesso liberato dai debiti di gioco; Stavrogin è forse il più inquietante di tutti, certo non solo per aver abusato di una bambina, bensì per la somma di tutte le sue qualità negative.

Pertanto, come dicevo, non il contesto patologico-erotico (sessuale) è significativo, quanto quello patologico-eroico, ove per eroico va inteso ciò che nel personaggio è grande. Mann rileva che la malattia in quanto tale, lungi dall'essere sinonimo di debolezza, è di per sé segno di distinzione e la mette in rapporto diretto con la grandezza: “A mio modo di vedere esiste innanzitutto una sorta di parallelismo nel pensiero di questi due grandi malati, e in secondo luogo il fenomeno della malattia intesa come grandezza e della grandezza intesa come malattia. [...] In altre parole: certe conquiste dello spirito e della conoscenza non sono possibili senza la malattia, senza la pazzia” (Mann 1968: 14.15).¹²

Mann non lo specifica, ma siamo certi di non stravolgere il suo pensiero se diciamo che nel concetto di ‘grandezza’ rientra anche quello di grandezza d'animo, che può esprimersi sia nell'amore che nell'odio. Molti dei personaggi di Dostoevskij sono grandi, infatti, anche per la loro capacità di amare. Myškin irradia amore, ma anche uno

sprezzatore della vita umana come Raskol'nikov si redime non tanto per la pena scontata al bagno penale, quanto per essersi riscattato con l'esperienza d'amore. Raskol'nikov, però, è solo diventato 'più' grande, mentre Sonja da quel personaggio umile che era, proprio in virtù dell'amore per lui è diventata addirittura un'eroina. La ragazzina smunta e spaurita, la piccola prostituta di Pietroburgo, dopo le confidenze di Raskol'nikov improvvisamente acquisisce forza, il suo sguardo brilla, ed è lei a dire al "superuomo" cosa deve fare, qual è la strada della redenzione e della futura grande azione. Raskol'nikov, prima tanto al di sopra di lei, si trova ora in basso, anche fisicamente: "Встань! (Она схватила его за плечо: он приподнялся, смотря на нее почти в изумлении)" (Dostoevskij 1973b: 322); ma è solo l'inizio della nuova condizione nel rapporto fra i due, poiché alla fine, quando dopo anni di bagno penale, dopo aver quasi disprezzato l'assiduità di Sonja, Raskol'nikov capisce la grandezza dell'amore che lei prova per lui, cade come fulminato, "но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам" (421). La posizione è ormai definitivamente invertita ed è Sonja a trionfare alta e luminosa su di lui; ma su ambedue trionfa la grandezza, la loro forza d'animo, la loro eccezionalità.

Un'eccezionalità che può essere riscontrata anche al negativo (si pensi a Stavrogin o a Fedor Pavlovič Karamazov) e che reca comunque i caratteri della compattezza e dell'incorruttibilità. Le creature di Dostoevskij sono monolitiche proprio perché incarnano un concetto, un'idea, o un ideale. Esse vengono poi lavorate a sbalzo mediante le contraddizioni di cui sono portatrici, incoerenze più strumentali che effettive, probabilmente atte a evitare rischi di prevedibilità e assuefazione al personaggio, affinché esso, essendo monolitico, non risulti monocorde. Mediante la dialettica delle loro contraddizioni, a volte tanto stridenti da riuscire persino volgari, le creature di Dostoevskij

trovano la sintesi proprio in questa loro fedeltà all'idea di cui sono portatrici, nella coerenza di fondo con la loro missione o col loro destino. Quali che siano le vicende in cui si troveranno coinvolti, per quanto pervertitori o benefici siano i casi che loro occorreranno, essi passeranno sostanzialmente immutati queste prove, ovvero vi troveranno gli strumenti validi per proseguire sulla propria via.

Tale coerenza, se fosse rappresentata graficamente, avrebbe l'andamento di una linea retta orizzontale che ad un certo punto si spezza formando (per i personaggi positivi) un segmento discendente, poi uno ascendente, per poi ritrovare di nuovo il suo andamento retto orizzontale; ove per i personaggi negativi i segmenti hanno l'andamento opposto, prima ascendente e poi discendente. Si consideri la vicenda di Raskol'nikov: egli è stato creato personaggio positivo, il suo ideale era puro, ma peccava di eccesso di razionalismo, la sua impresa era condotta solo col cervello e non col cuore. Pertanto egli è stato "condannato" all'avvilimento di un delitto meschino, di una situazione da braccato e infine da galeotto; ma già il bagno penale costituisce la fase ascendente, e la futura "grande azione" non è, a mio avviso, che lo stesso ideale raskol'nikoviano originario visto attraverso a lente dell'amore; queste lenti sono lo strumento da lui reperito durante le prove subite.

A questo schema si può applicare anche la vicenda di Myškin: dall'innocenza della vita naturale sulle montagne della Svizzera agli intrighi di Pietroburgo, e poi alla pazzia definitiva (che nella sostanza significa ritorno ad uno stato di perenne innocenza); dallo sfavillio delle vette alle brume dei canali, e poi alla luce beatificante di un perpetuo attacco epilettico.

Di contro, lo schema si inverte se si studia la vicenda di Stavrogin. Personaggio negativo, sebbene suscettibile di fascinazioni mistiche che lo rendono forse il più ambiguo e attraente di tutti, egli non diviene

positivo né tramite l'ideale politico, al quale concede solo il suo carisma personale, né con la pietà per i deboli, che è soprattutto desiderio psicopatico di degradazione e avvilitamento (matrimonio con Mar'ja Lebjadkina), né mediante il rapporto con figure positive (Stepan Trofimovič, in parte, Daša, Tichon).

Allo stesso modo Svidrigajlov avrebbe potuto riscattarsi con un rapporto corretto nei confronti di Dunja, ma anch'ella fu per lui un'occasione perduta per la conversione. Svidrigajlov è nato negativo e negativo doveva morire.

Tuttavia i personaggi dostoevskiani ribadiscono la propria univocità anche sotto il profilo tecnico. Valga solo un accenno ai concetti espressi da Bachtin a questo proposito e che si condensano nella constatazione che Dostoevskij situa i suoi eroi nello spazio e non nel tempo. Uno dei mezzi tecnici prediletti da Dostoevskij nel tentativo di superare il tempo nel tempo, di fermare il tempo in fissità del reale, di coniugare movimento e staticità, è l'avverbio *vdrug* (d'improvviso), usato spesso, e di preferenza all'inizio delle scene decisive dei suoi romanzi.¹³ Esso esprime l'imprevedibilità, la velocità delle sequenze temporali, la sorpresa, la fulmineità, e può forse essere interpretato come uno dei risultati dell'esperienza esistenziale di Dostoevskij. Vari studiosi, fra i quali J. Catteau, mettono in relazione diretta la traumatica esperienza della commutazione della condanna a morte in quella ai lavori forzati con l'esperienza dell'aura che precede l'attacco epilettico. Scrivendo al fratello Michail, il 22 dicembre 1849, a proposito delle sensazioni provate nell'istante tremendo in cui la sua psiche subì la prova del passaggio da uno stato di morte certa a quello di vita ritrovata, così si esprimeva: “Жизнь – дар, жизнь – счастье, каждая минута могла быть веком счастья. Si jeunesse savait!” (Dostoevskij 1985: 164). Già in questa precisazione si può cogliere la tendenza a negare il senso

13

Si veda a questo proposito I. Verč (1977).

del tempo: un minuto equivale a un secolo per la densità di pensieri, di emozioni e di sensazioni che in esso possono concentrarsi. Il totale superamento del tempo, la vera eternità egli la sperimentava nella fase iniziale dell'attacco epilettico.

L'eterna armonia che fa dimenticare ogni umana miseria, lo stato di grazia in cui non si desidera più nulla se non di proseguire a provare l'eterno appagamento viene descritto da Kirillov nei *Demoni*:

Есть секунды, их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда. Бог, когда мир создавал, то в конце каждого дня создавания говорил: 'Да, это правда, это хорошо'. Это... это не умиление, а только так, радость. Вы не прощаете ничего, потому что прощать уже нечего. Вы не то что любите, о – тут выше любви! Всего страшнее, что так ужасно ясно и такая радость. Если более пяти секунд – то душа не выдержит и должна исчезнуть. В эти пять секунд я проживаю жизнь и за них отдаю всю мою жизнь, потому что стоит. Чтобы выдержать десять секунд, надо перемениться физически. Я думаю, человек должен перестать родить. К чему развитие, коли цель достигнута? В Евангелии сказано, что в воскресении не будут родить, а будут как ангелы божии (Dostoevskij 1974: 450).

Alla luce di queste parole ci pare che si possa confermare quanto già detto, ossia che la pazzia in cui cade Мышкин è una sorta di perpetuo

attacco epilettico nella fase dell'aura. Dostoevskij, a onor del vero, non lo dice espressamente; egli parla di pazzia *tout-court*, ma il fatto che Kirillov e Myškin siano ambedue epilettici, induce a credere che le parole del primo trovino la loro ipostasi nella figura stessa del secondo, in toto, essendo l'angelicità del principe più che evidente sia nell'aspetto ("молодой человек, тоже лет двадцати шести, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное..."; Dostoevskij 1973a: 6), sia soprattutto nella inconsueta mancanza di pulsioni erotiche; egli sta serafico sia di fronte ad Aglaja che di fronte a Nastas'ja Filippovna. C'è chi interpreta questo comportamento con una presunta impotenza di Myškin (cfr. Praz 1984: 261), ma senza giungere a conclusioni così drastiche, e per altro poco significative, è sufficiente ricordare quanti hanno ravvisato in questo personaggio "assolutamente buono" la figura di Cristo. Vi accenna ancora Catteau: "L'eternità è vissuta come una sintesi *nell'istante* del passato, presente e futuro, e soprattutto come l'annuncio di una risurrezione di tutti gli esseri, di un rinnovamento, ossia di un eterno ritorno all'innocenza aurorale. [...] Ma per convincersi dell'esistenza dell'eternità egli è costretto a passare tramite la mediazione di Cristo" (Catteau 1978: 174).¹⁴

Va ricordata un'altra analogia a proposito della figura di Cristo rapportata a Myškin: nel suo soggiorno svizzero il principe era circondato dai fanciulli e riusciva a comunicare con loro meglio che con chiunque altro; egli li amava riamato. Myškin si identifica con quei

14
 "L'éternité est vécue comme une synthèse dans l'instant des passé, présent et futur et surtout comme l'annonce d'une résurrection de tout l'être, d'un renouveau, donc d'un éternel retour à l'innocence aurorale. [...] Mais pour se persuader de l'existence de l'éternité, il est contraint de passer par la médiation du Christ".

15
 “Das reine Wort für das Leben in seiner Unsterblichkeit ist aber: Jugend. Das ist die große Klage Dostoevskijs in diesem Buche: das Scheitern der Bewegung der Jugend; Wie die politische Lehre Dostoevskijs immer wieder die Regeneration im reinen Volkstum für die letzte Hoffnung erklärt, so erkennt der Dichter dieses Buches im Kinde das einzige Heil für die jungen Menschen und ihr Land; Weil Natur und Kindheit fehlen, ist das Menschentum nur in einer katastrophalen Selbstvernichtung zu erreichen”.

16
 “Die Psychologie der Dostojewskijschen Personen ist dagegen gar nicht das, wovon der Dichter wirklich ausgeht. Sie ist gleichsam nur die zarte Sphäre in der aus dem feurigen Urgas des Nationellen im Übergange sich die reine Menschlichkeit erzeugt. Psychologie ist nur der Ausdruck des Grenzdaseins des Menschen. Wirklich ist alles das, was sich im Kopf unsrer Kritiker als psychologisches Problem darstellt, gerade ein solches nicht”.

ragazzi semplici, si identifica con l’innocenza stessa della gioventù, e al pari di lei egli è spiritualmente ferito e paralizzato. Walter Benjamin afferma: “La parola più pura per designare la vita nella sua immortalità è Gioventù. Ecco il grande lamento di Dostoevskij in questo libro: il fallimento del movimento giovanile” e prosegue: “Così come l’insegnamento politico di Dostoevskij dichiara costantemente come ultima speranza la rigenerazione nella purezza dell’anima popolare, così il poeta di questo libro riconosce nel fanciullo l’unica salvezza per i giovani e per il loro paese”. E così conclude: “Poiché mancano natura e fanciullezza, l’umanità potrà essere conquistata solo mediante un catastrofico autoannientamento” (Benjamin 1977: 240).¹⁵

Tuttavia l’insistenza sulla componente patologica del romanzo non va confusa con un tentativo di interpretazione psicologica. Non è tanto la questione strettamente psichiatrica che qui interessa, nella quale peraltro non sono in grado di vantare alcuna autentica competenza, quanto soprattutto il suo aspetto somatico, ovvero la fase estatica che precede l’attacco epilettico vero e proprio; perciò il mio interesse si appunta precipuamente sulle sensazioni provate dal ‘malato’ e la loro diretta applicazione nell’esperienza creativa. Tanto meno sono in grado di affrontare la questione inerente l’influenza della malattia sulla psiche di Dostoevskij e, di conseguenza, sulla sua opera. Per queste ragioni non posso che concordare con l’opinione di W. Benjamin: “La psicologia dei personaggi di Dostoevskij, per contro, non è affatto ciò da cui il poeta prende le mosse. È, per così dire, la delicata sfera in cui dall’infuocato gas primigenio del ‘nazionale’ in trasformazione si è prodotta l’umanità pura. Psicologia è solo l’espressione dell’esistenza liminare dell’uomo. In realtà tutto ciò che nella testa dei nostri critici si rappresenta come problema psicologico, non è affatto tale” (Benjamin 1977: 237).¹⁶

Nel lungo capitolo dedicato da Catteau alla malattia non c'è posto se non per l'epilessia; è di lei che si parla, è lei la protagonista. Nei romanzi di Dostoevskij essa ritorna sempre più reale che simbolica, così come nell'opera di Mann ricorrono morbi fisici, più simbolici che reali. In Dostoevskij l'epilessia è però un fatto, più che solamente vitalistico, squisitamente mistico; essa è slancio, è energia e tensione verso la luce, l'aura d'eternità, è anelito alla perpetua armonia: in Thomas Mann la peste di Venezia, o la tisi sulla montagna dell'incanto, morbo quest'ultimo contratto da Castorp più per empatia e abbandono di sé che per contagio, sono il simbolo della nullità, dell'impotenza dell'uomo, della decadenza della civiltà occidentale; e stupisce che Andrej Belyj nel suo studio dedicato a Ibsen e Dostoevskij (Belyj 1969: 91-100) abbia identificato il primo con la luce delle vette e il secondo con le brume delle bassure. In realtà non tutto è fulgore nel mondo dostoevskiano: non tutti sono epilettici, non tutti hanno visioni paradisiache; molto vi è di magmatico, di indistinto, di ambiguo e torbido, eppure il segno dell'eccezionalità di cui sono marchiate le creature di Dostoevskij è la forza. Esse sono grandi perché forti.

A proposito di Stavrogin, “del resto, si dicevano molte cose, fra l'altro, della sua straordinaria forza fisica” (Dostoevskij 1974: 37). Dostoevskij lo definisce una belva, ma non solo per la sua forza bruta, bensì soprattutto per la forza dell'istinto, per quella forza irrazionale che cancella nell'individuo il senso della paura: Stavrogin è sempre in grado di controllare il suo istinto, egli è sempre all'altezza della situazione, ma tutti lo temono perché sentono che quella forza è in agguato e può esplodere in ogni momento. Non è però solo la forza che si sprigiona con la violenza o nell'ira il tratto distintivo di Stavrogin: in lui c'è la forza eccezionale e superiore dell'uomo superiore, del superuomo, di colui che mette sé stesso alla prova in tutte le situazioni

17
 “Это просто ка-
 кая-то странная
 идея осуществить
 необычайное
 положение, словно
 упражнение в своих
 силах нарушить
 самые ненарушимые
 нормы приличия”.

18
 “Я пробовал везде
 мою силу. Вы мне
 советовали это, ‘чтоб
 узнать себя’. На про-
 бах для себя и для
 показу, как и прежде
 во всю мою жизнь,
 она показывалась
 беспредельною”.

19
 “Может-ли непомер-
 но сильный человек
 жить, когда его жела-
 ния всегда не силь-
 ны. Его сила вовсе
 не есть сила его же-
 ланий, а ‘просто’ сила
 - ‘чистая воля’. Такая
 воля может служить
 чему-то высшему,
 чему-то еще сильней-
 шему, но не себе. Од-
 нако для этого нужно
 решиться избрать, от-
 вергнуть свой исклю-
 чительный критерий
 красоты. Но этого
 Ставрогин не может;
 в этом его фатум”.

ovvero, come ci conferma S. Askol'dov a proposito delle ‘stranezze’ di Nikolaj Vsevolodovič, “non si tratta d’altro che di una certa strana idea di realizzare una situazione inconsueta, né più né meno che un esercizio delle proprie forze nell’infrangere le più infrangibili norme della decenza” (Askol'dov 1924: 14).¹⁷ A ulteriore conferma, a sigillo della figura ormai definitivamente tratteggiata di Stavrogin, Dostoevskij lo induce a scrivere a Daša: “Ho provato dappertutto la mia forza. Me lo consigliavate, ‘per conoscere me stesso’. Alla prova dei fatti, sia per me che per la dimostrazione, come in tutta la mia vita precedente, essa è risultata sconfinata” (Dostoevskij 1974: 514).¹⁸

La tragicità di Stavrogin, dunque, sta nel non aver saputo applicare questa sua forza, come afferma lui stesso nella lettera, e il fallimento di questa forza non impiegata si riflette sul desiderio, che ne viene indebolito e fiaccato, svuotato di motivazione, senza più una meta precisa: “Posso sempre, come potevo sempre prima, desiderare di fare un’azione buona e ne sento piacere; insieme ne desidero anche una cattiva e ne sento ugualmente piacere” (ibidem). La meta dovrebbe essere il mondo della verità, il mondo della bellezza, di quella radiosità che ben conosce Kirillov e forse meglio ancora Myškin; ma, come rileva Askol'dov, questa meta non è per le forze di Stavrogin: “Può un uomo eccezionalmente forte vivere quando i suoi desideri non sono mai forti? La sua forza non è affatto la forza dei suoi desideri, ma ‘semplicemente’ forza, ‘volontà pura’. Una tale volontà può servire a qualcosa di superiore, a qualcosa di ancor più forte, non a sé stessa. Tuttavia a questo scopo bisogna decidersi a fare una scelta, rifiutare il proprio esclusivo criterio di bellezza. Ma Stavrogin non è in grado di farlo; in ciò sta il suo fato” (Askol'dov 1924: 23).¹⁹

Un altro sensuale è Fedor Pavlovič Karamazov; tuttavia la sua sensualità è diversa da quella di Stavrogin. Quest’ultimo, proprio perché

sa controllare i suoi istinti, proprio perché non ama e non ha desiderato la depravazione, non ne è stato coinvolto, pur avendo sperimentato ogni abiezione. Il volto di Stavrogin non è mai sconvolto da tormenti o passioni morali.

In Stavrogin, anche se ci fossero delle lotte interiori, noi non le notiamo. In generale noi non notiamo come in lui penetrino ora l'uno, ora l'altro principio ostile. In lui vediamo sempre il suo viso perfettamente controllato. I significati ambigui di questo viso, in verità, si alternano, e spesso ad uno si sostituisce velocemente l'altro. [...] Avviene una sorta di avvicendamento di scenografia spirituale, ma ognuna di queste scenografie è assolutamente armonica ed esprime una personalità unitaria (Askol'dov 1924: 37).²⁰

In Nikolaj Vsevolodovič “ha sempre la meglio un solo principio: quello estetico resta, quello etico fallisce” (Askol'dov 1924: 37). La componente etica, che fallisce, è in buona sostanza la mancata applicazione della sua forza, che rimane quindi solo estetica, anche se Askol'dov ravvisa in Stavrogin tratti del principio socratico della *kallokagatia*, quanto meno nella fase della sua vita pietroburghese. In Fedor Pavlovič, invece, è assente sia il principio etico, sebbene nel rapporto con Aleša vi siano sprazzi di umanità paterna, sia quello estetico. Al contrario di Stavrogin, Fedor Pavlovič ha una faccia mobilissima, da pagliaccio, da “abietto commediante”; riferendosi al padre dei Karamazov Dostoevskij scrive: “I vecchi bugiardi, che per tutta la vita han fatto i commedianti, hanno dei momenti in cui sanno recitare così bene da tremare e piangere di vera commozione, benché possano in quell'attimo stesso (o solo un secondo più tardi) mormorare fra sé: ‘Ma tu menti, vecchio sfrontato, tu reciti anche adesso, nonostante tutta la tua ‘santa’ collera di questo momento!’” (Dostoevskij 1976: 68).²¹

20

“Борений в Ставрогине, если они и есть, мы не замечаем. Мы вообще не замечаем, как в него входит то одно, то другое из враждующих начал. Мы всегда в нем видим вполне владеющее собою лицо. Двойственные значения этого лица, правда, сменяются, и иногда одно быстро следует за другим. [...] Происходит как бы смена духовных декораций, причем каждая декорация вполне гармонична и выражает единство личности”.

21

“Есть у старых лгунов, всю жизнь свою проактерствовавших, минуты, когда они до того зарисуются, что уже воистину дрожат и плачут от волнения, несмотря на то, что даже в это самое мгновение (или секунду только спустя) могли бы сами шепнуть себе: ‘Ведь ты лжешь, старый бесстыдник, ведь ты актер и теперь, несмотря на весь твой ‘святой’ гнев и ‘святую’ минуту гнева’”.

22

Non è un caso se Dostoevskij definisce Stavrogin “una belva”, feroce, priva di principi morali, ma bella e superba, mentre Fedor Pavlovič è solo “un insetto malefico”.

Fedor Pavlovič è più che brutto, è laido, perché è privo di principi morali;²² egli, diversamente da Stavrogin, non ha solo ‘provato’, ma si è abbandonato all’immoralità. Se per Nikolaj Vsevolodovič vige la norma dell’autocontrollo, dell’encratia socratica, per il padre dei Karamazov ogni norma è infranta, ogni ideale profanato, egli è il veicolo personificato del caos temuto da Hesse.

“Il tema di Fedor Pavlovič Karamazov è il tema della ‘profanazione’, il tema del disordine morale ed estetico, dell’assenza di ‘una norma di legame interiore’. Questo tema trova espressione già nell’esteriorità stessa di Fedor Pavlovič, rilevata soprattutto da Dmitrij: ‘...a me non piaceva il suo aspetto esteriore, aveva qualcosa di disonesto, di millanteria e disprezzo di ogni cosa sacra, irrisione e miscredenza, che schifo, che schifo’” (Džakson 1978: 176).

Certamente non sfuggiva a Hesse che Dostoevskij ha condannato a morte sia Stavrogin che Fedor Pavlovič, e tuttavia questi sacrifici non gli sono parsi sufficienti a scongiurare il pericolo costituito dal loro fascino, un fascino che è ancora una volta il prodotto della loro forza.

Una forza che non è più riscontrabile nella generazione successiva, quella appunto dei simbolisti e dei decadenti. E tuttavia, se nei primi è assai forte il richiamo che esercitò Dostoevskij come annunciatore di “altri mondi” (ci riferiamo al capitolo di Zosima, quello prediletto e più assiduamente annotato da Blok), come predicatore della potenza salvifica della bellezza che poi Solov’ev, *mutatis mutandis*, interpretò col concetto della Sofia, nei decadenti il misticismo dostoevskiano fu visto soprattutto in funzione superomistica, oppure nel suo aspetto di mistica del peccato, come prodromo della salvezza, ma senza occuparsi di questa. Anche in una visione delimitata e parziale del mondo poetico di Dostoevskij i decadenti riuscirono a fallire nel loro intento di compiere il progetto dostoevskiano. Già nel 1906 V. Rozanov scriveva: “Tutti

i tratti principali di Dostoevskij si riscontrano nei ‘decadenti’: ma in lui tutto questo è grande, reale, stupefacente, insomma, ammaliante e avvincente, mentre in loro è allo stato di ‘microcosmo’ [...]. In lui tutto è gigantesco, tutto al livello del senso e dei compiti del secolo; mentre nei ‘successori’ decadenti tutto è disperso e frammentario, è diventato meschino, spesso sciocco [...]” (Sacharov 1985: 170).

Per quanto i decadenti abbiano potuto attingere a figure tanto enigmatiche e ambigue, fascinose o repellenti, per quanto legittimo sia sospettare nei personaggi dostoevskiani il principio decadente, o meglio, per quanto legittimo sia a nostro giudizio, rinvenire negli anteroi decadenti il principio dostoevskiano, possiamo affermare che questi ultimi sono tutt’al più sosia dei primi, non parenti, e la ragione è che manca loro proprio quella forza di cui sono carichi i vari Raskol’nikov, Stavrogin, Karamazov, Myškin.

Askol’dov ravvisa in Stavrogin “la più vivida espressione del nietzscheanesimo che sia mai stata data in letteratura, e per di più molto prima della comparsa di Nietzsche” (Askol’dov 1924: 22). Con Stavrogin si ha, insomma, la netta sensazione di trovarsi di fronte a una creatura generata dalla natura stessa, al pari di lei potente e superiore, una forza non esclusivamente buona e generatrice, ma sovente matrigna e corruttrice. In presenza dei molti superuomini del Decadentismo, invece, ci si rende conto di quanto essi siano creature dell’uomo, che ha voluto giocare con la natura, effettuare esperimenti di ingegneria genetica e psicologica ottenendo degli animali di fiera bellezza e di ovina forza morale.

Tra Dostoevskij e la generazione successiva esistono certamente delle affinità: gli stessi simbolisti lo avevano eletto fra i loro numi tutelari. La grande differenza, però, sta nell’epoca in cui operarono l’uno e gli altri: Dostoevskij, con tutti i suoi drammi interiori, appartiene all’epoca

d'oro della letteratura russa, al realismo delle certezze scientifiche o idealistiche, i Simbolisti all'epoca della relatività, della grande crisi culturale dell'inizio-secolo. ♡

Bibliografija

- ASKOL'DOV, SERGEJ, 1924: Psihologija karakterov u Dostoevskogo. *F.M. Dostoevskij. Stat'i i materialy II*. Leningrad-Moskva: Mysl'.
- BELYJ, ANDREJ, 1969: Ibsen i Dostoevskij. *Arabeski*. München: Wilhelm Fink Vlg.
- BENJAMIN, WALTER, 1977: "Der Idiot" von Dostoevskij. *Gesammelte Schriften II, 1 (Aufsätze, Essays, Vorträge)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Vlg.
- BEREZINA, ADA, 1978: F.M. Dostoevskij v vosprijatii G. Gesse. *Dostoevskij v zarubežnych literaturach*. Leningrad: Nauka.
- CATTEAU, JACQUES, 1978: *La création littéraire chez Dostoevskij*. Paris: Institut d'Études Slaves.
- DOSTOEVSKIJ, FEDOR, 1973a: Idiot. *Polnoe sobranie sočinenij*, t. VIII. Leningrad: Nauka.
- DOSTOEVSKIJ, FEDOR, 1973b: Prestuplenie i nakazanie. *Polnoe sobranie sočinenij*, t. VI. Leningrad: Nauka.
- DOSTOEVSKIJ, FEDOR, 1974: Besy. *Polnoe sobranie sočinenij*, t. X. Leningrad: Nauka.
- DOSTOEVSKIJ, FEDOR, 1976: Brat'ja Karamazovy. *Polnoe sobranie sočinenij*, t. XIV. Leningrad: Nauka.
- DOSTOEVSKIJ, FEDOR, 1985: Pis'ma (1832-1859). *Polnoe sobranie sočinenij*, t. XXVIII/1. Leningrad: Nauka.
- DŽAKSON, ROBERT LUIS, 1978: Vynesenie prigovora F.P. Karamazovu. *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*. Leningrad: Nauka.
- FRIDLINDER, GEORGIJ, 1978: Dostoevskij, nemeckaja i avstrijskaja proza XX v. *Dostoevskij v zarubežnych literaturach*. Leningrad: Nauka. 117-174.

- HESSE, HERMANN, 1968: *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Zürich: Buchclub Ex Libris.
- HUBER, PETER, 2004: Alte Mythen – neuer Sinn. Zur Codierung von Moderne und Modernisierung im Werk Hermann Hesses. *Hermann Hesse und die Literarische Moderne*. Frankfurt/M: Suhrkamp Vlg.
- MANN, THOMAS, 1966: *Der Zauberberg*, Frankfurt/M.: Fischer Vlg.
- MANN, THOMAS, 1968: Dostojewski – mit Maßen. *Werke. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie* III. Frankfurt/M.: Fischer Vlg.
- PRAZ, MARIO, 1984: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
- RENNER, ROLF G., 1994: Die Modernität des Werks von Thomas Mann. *Die literarische Moderne in Europa* I. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- SACHAROV, VSEVOLOD, 1985: Dostoevskij, simvolisty i Aleksandr Blok. *Dostoevskij. Materialy i issledovanija* VI. Leningrad: Nauka.
- SCHÄRF, CHRISTIAN, 2004: Hermann Hesse und die Literarische Moderne. Der Dichter als Missionar. *Hermann Hesse und die Literarische Moderne*. Frankfurt/M: Suhrkamp Vlg.
- VERČ, IVAN, 1977: *Vdrug. L'improvviso in Dostoevskij*. Trieste: Editoriale Stampa Triestina.

Резюме

В статье рассматривается, как немецкие писатели и интеллектуалы, входившие в так называемое течение “Literarische Moderne”, часто оказывались под воздействием загадочных персонажей Ф.М. Достоевского. Тем не менее, статья заострит внимание на то, как декадентские (анти)герои являются двойниками героев Достоевского, но не их «родственниками», по той причине, что у них отсутствует сила, нравственная или духовная, положительная или отрицательная, которой в добре или в зле обладают главные персонажи великого русского писателя.

Ugo Persi

Ugo Persi ha insegnato lingua e letteratura russa come professore ordinario presso l'Università degli Studi di Bergamo. Ha pubblicato in Russia le monografie Modern i Slovo. Stil' Modern v russkoj i evropejskoj literature e 'Ne poj, krasavica, pri mne...'. Kul'turnaja territorija russkogo romantizma; entrambe le monografie sono state pubblicate anche in Italia. Inoltre, Ugo Persi è autore di più di cento articoli scientifici, pubblicati principalmente all'estero, ed è il curatore di varie miscelanee, tra le quali Italia, Russia e dintorni. Piccola rassegna tipologica del viaggiare e La comunicazione nei mass media: l'esperienza russa. Le principali aree della sua ricerca scientifica sono: letteratura, musica e arti visive della Russia nel XIX secolo; specificità del territorio culturale della Russia; aspetti del giornalismo italiano e russo.