



LA COMPOSIZIONE DELL'ETERNO MARITO

MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ

Traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di

ADALGISA MINGATTI¹

L'eterno marito è chiamato dall'autore *rasskaz*, 'racconto'.² Non abbiamo materiale sufficiente per definire con esattezza quale contenuto terminologico Dostoevskij attribuisse a questo sottotitolo, né se in generale ve ne attribuisse uno. Di certo non si riferiva alle dimensioni dell'opera. Composizioni più brevi (come *La padrona*, *Un cuore debole*, *Memorie dal sottosuolo* e *Il cocodrillo*) le chiamava *povest'*³ o addirittura romanzo (*Povera gente*, *Romanzo in nove lettere*, *Le notti bianche*); *Il giocatore*, che per dimensioni è pressoché pari all'*Eterno marito*, è definito anch'esso romanzo. A quest'ultimo sottotitolo Dostoevskij probabilmente associava il contenuto "romanzesco" (amoroso) dell'opera: esso emerge infatti molto chiaramente in *Povera gente*, nel *Romanzo in nove lettere*, nel *Giocatore* e ancor più nelle *Notti bianche*, dove questo aspetto del sottotitolo è sottolineato anche dall'epiteto «romanzo sentimentale». D'altro canto, perché allora la *povest'* *La padrona* non è un romanzo? Quindi, se "romanzo" veniva utilizzato da Dostoevskij in quanto termine più o meno definito, al momento non possiamo dire la stessa cosa dei sottotitoli *povest'* e *rasskaz*. Al contempo, riteniamo che non rappresenti un semplice caso il fatto che all'*Eterno marito* venga dato questo sottotitolo. Nel nostro uso linguistico l'espressione *rasskaz* si lega di solito a qualcosa di più preciso rispetto a *povest'*. Dal punto di vista etimologico entrambe le parole si assomigliano per significato, sia l'una che l'altra sono, secondo questa interpretazione, qualcosa che viene comunicato, "raccontato"⁴ oralmente. Ma nel nostro uso linguistico questa occorrenza del termine non è affatto obbligatoria. Elementi del vivo *skaz'*⁵ possono permeare in modo diffuso il racconto, come vediamo piuttosto spesso, ad esempio, in Leskov, possono insinuarsi qua e là, possono infine essere anche del tutto assenti. In una parola, essi sono ininfluenti per il genere del racconto (o della *povest'*), se vogliamo

¹ La traduzione del presente saggio, la prima, a quanto ci consta, in lingua italiana, è stata condotta sull'edizione originale: MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskva, Mospoligraf, 1928, pp. 115-161. Salvo diversa indicazione, le note al testo sono della curatrice della traduzione.

² Nelle lettere relative al periodo della sua stesura lo chiama anche *povest'*. *Biografija, pis'ma i zametki iz zapisnoj knižki F.M. Dostoevskogo*, Sankt-Peterburg 1883. Da Dresda ad A.N. Majkov [N.d.A.].

³ Nella tradizione letteraria russa il termine *povest'* come indicatore di genere assume perlopiù il significato di 'racconto lungo' (accezione nella quale viene utilizzato da Petrovskij) o, più raramente, di 'romanzo breve'. Nella presente traduzione le sue occorrenze vengono date nella forma originale russa.

⁴ Petrovskij qui esplicita la forma del participio presente passivo (*rasskazyvaemoe*, *povestvuemoe*, 'che viene raccontato') di entrambi i verbi 'raccontare' (*rasskazyvat'*, *povestvovai'*) presenti nella lingua russa, suggerendone la sostanziale identità etimologica.

⁵ Introdotto nella terminologia critico-letteraria da Boris Ejchenbaum (*Illuzija skaza*, *L'illusione dello skaz*, 1918), *skaz* (radice legata al 'dire', al 'raccontare a voce') denota un tipo di esposizione letteraria che, utilizzando peculiari procedimenti morfologico-lessicali e sintattico-ritmici (perlopiù riferiti a registri linguistico-espressivi specifici), tende a mimare il vivo discorso orale.

parlare sin d'ora di questo genere. Il carattere in qualche modo definito del termine *rasskaz* si lega a qualcos'altro: per *rasskaz* intendiamo qualcosa di limitato per dimensioni, sebbene i confini della sua estensione siano altrettanto difficili o addirittura impossibili da determinare come, si potrebbe dire, il confine a partire dal quale un insieme di individui umani si avvicina al concetto di "folla".

In ogni caso il termine *rasskaz*, 'racconto', è da noi utilizzato come equivalente del francese contemporaneo *conte* e *nouvelle*; e così come un francese non potrebbe concepire un *conte* contemporaneo delle dimensioni del *conte del Graal* medievale oppure una *nouvelle* delle dimensioni dell'inglese *novel*, ossia di un romanzo, allo stesso modo non chiameremo racconto nessuno dei grandi romanzi di Dostoevskij, mentre il "romanzo" *Il giocatore* lo definiremmo tale senza alcuna forzatura. Nella poetica inglese questa caratteristica esteriore del genere del racconto è stata senza dubbio fatta propria dal termine *short story*, che tuttavia presenta il difetto di sottolineare troppo la caratteristica *esteriormente quantitativa* relativa al concetto. Proprio così: perché non si tratta, ovviamente, del fatto che la lettura del racconto (*short story*) occupi un intervallo di tempo tra la mezz'ora e le due ore o, addirittura, trasformando questa definizione, che una tale opera possa essere letta "in un'unica seduta", come aveva stabilito Edgar Poe. La *delimitazione* del "racconto", della "novella", della *short story* non sta nel numero delle pagine, ma nell'*economia interna* del contenuto,⁶ che è forse ancor più difficile fissare in precetti generici, e tuttavia in tantissimi casi noi riconosciamo distintamente che la differenziazione *internamente* quantitativa dei termini "racconto" e "romanzo" non è qualcosa di completamente arbitrario o addirittura convenzionale. Allo stato attuale della teoria della composizione epica il metodo più produttivo per chiarire la questione riguardo questa o quell'opera sarà innanzitutto la sua disamina individuale, perché l'economia interna del suo contenuto si lega innanzitutto in modo organico alle peculiarità individuali della materia stessa che è oggetto d'indagine.

L'eterno marito in quanto racconto esemplare ci fornisce un materiale straordinariamente interessante per quest'analisi.

* * *

Il protagonista del racconto è Vel'čaninov. La narrazione parte da lui; egli non esce mai di scena; quasi tutto il contenuto scorre dal suo angolo visuale e, come se non bastasse, è espresso in misura significativa dal suo punto di vista; infine, il racconto si conclude con delle parole su Vel'čaninov.

Dunque, il titolo generale *L'eterno marito* non rappresenta la denominazione del protagonista, non svolge quell'usuale – in generale, e in particolare per Dostoevskij – *funzione di titolo nominale* (cfr. *Il giocatore*, *Netočka Nezvanova*, *Un piccolo eroe*, *L'idiota*, *Povera gente*, *I fratelli Karamazov* ecc.), esso non è riferito al protagonista. Ma se non è riferito al protagonista e nel contempo è rappresentato da un nome, allora indica una persona che nella gerar-

⁶ «Io chiamo [...] contenuto [*soderžanie*] dell'opera d'arte il risultato dell'interazione di due principi: uno materiale, oggettivo e passivo, ovvero la materia, e uno spirituale, soggettivo e attivo (il principio formante, raffigurante), ossia la forma, [...] la materia organizzata dalla forma». MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di ADALGISA MINGATI, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 493-494.

chia generale dei personaggi occupa un posto altrettanto significativo. L'“eterno marito” designa infatti Pavel Pavlovič Trusockij, il secondo personaggio per importanza nella costruzione complessiva del racconto. Lo chiameremo *secondo protagonista*, non solo in senso convenzionale, per comodità di trattazione, ma per motivazioni reali che indicherò subito.

La costruzione di quasi ogni *povest'* prevede che al protagonista si contrapponga un'altra figura, anch'essa gerarchicamente in rilievo rispetto agli altri personaggi. Queste figure possono essere anche più d'una. La forma più semplice di *incipit del racconto* è costruita in ogni caso sul contatto o sull'interazione tra due individui, se non si voglia tener conto dei casi relativamente rari in cui la *povest'* si fonda sul destino o sulle vicissitudini di un eroe solitario (un esempio è costituito dalla novella di Maupassant *Promenade*); per quanto riguarda il romanzo, un esempio di tale costruzione nella sua forma pura è più difficile da trovare; forse vi si avvicinano, con qualche limitazione, *Don Chisciotte*, *Robinson Crusoe*, *Il ragazzo rapito* di Stevenson, *Anime morte*. Per quanto riguarda l'*incipit* romanzesco (amoroso), parliamo di un eroe e di un'eroina tra i quali, tra l'altro, nella costruzione del romanzo di solito vi è una maggiore o minore disuguaglianza gerarchica. Uno dei due, l'eroe o l'eroina, è però quasi sempre il personaggio principale, la figura centrale, mentre l'altro rimane al secondo posto.

La costruzione della *povest'* amorosa può poi complicarsi con l'introduzione di un terzo personaggio, un antagonista (o una antagonista), che può anche essere posto in primo piano (ad esempio *Le notti bianche*, *Il primo amore* ecc., cosa che rappresenta già una forma complessa) oppure rimanere una figura secondaria (Svabrin nella *Figlia del capitano*) o anche solo di sfondo. Rappresentiamoci ora la situazione: in primo piano sono posti i due rivali, l'eroina è messa in secondo piano o addirittura rimane una figura di sfondo; il tema principale dell'*incipit* è costituito da una competizione, una lotta, un lungo duello, mentre il tema amoroso diventa secondario o addirittura costituisce solo il risvolto romanzesco del tema principale.

Nell'*Eterno marito* emerge proprio questo schema.⁷ In primo piano non si trovano l'eroe e l'eroina, bensì, se si vuole, due protagonisti uomini ma assolutamente non alla pari dal punto di vista gerarchico. Ecco perché chiamiamo Pavel Pavlovič Trusockij secondo protagonista del racconto.

Quindi, il titolo del racconto si riferisce al secondo protagonista, ciononostante non ne rappresenta il nome, bensì il soprannome. Quest'ultimo non è un nomignolo casuale (come ad esempio nella *Signora col cagnolino* di Čechov), ma è un nome comune, che per di più opera una generalizzazione tipologica e riconduce il secondo protagonista a un determinato tipo. Al contempo l'espressione “eterno marito” si riferisce a un uso individuale, è una parola che appartiene alla parlata individuale del protagonista Vel'čaninov:

Secondo lui ciò che contraddistingueva questi mariti era il fatto di essere, per così dire, degli “eterni mariti” o, per meglio dire, di essere nella vita *soltanto* [corsivo di Dostoevskij] dei mariti e nient'altro. «Un individuo simile nasce e cresce solo per sposarsi e, una volta sposato, si trasforma all'istante in un'appendice della moglie, anche nel caso in cui gli sia toccato in sorte di avere una propria, indiscutibile personalità. La

⁷ Delle complicità di questo schema dovremo parlare in seguito [N.d.A.].

caratteristica principale di questi mariti è rappresentata dal ben noto ornamento» (27).⁸

Il titolo, quindi, non indica solo il secondo protagonista, ma lo designa attraverso la parlata individuale del personaggio principale, ragione per cui esso non è immediatamente comprensibile e richiede che il suo significato venga chiarito. Chiarimento che, insieme alla sua attribuzione a un determinato personaggio, viene fornito solo nel IV capitolo. Fino ad allora il titolo *L'eterno marito* rimane un enigma, e proprio per questo favorisce l'accrescersi della tensione narrativa. (Ecco perché la precedente traduzione tedesca di quest'opera, intitolata semplicemente *Il cornuto*,⁹ non è precisa.¹⁰ Il titolo è reso meglio dalla traduzione inglese *The permanent Husband*).¹¹ Questa denominazione tratta dalla parlata individuale di Vel'čaninov sottolinea inoltre un determinato lato tipologico della personalità del secondo protagonista, quel lato che guarda, per così dire, all'eroe principale. L'"eterno marito" è un concetto correlato: oltre alla moglie (anche lei di un tipo determinato, si veda tutto l'inizio del IV capitolo) esso presuppone l'amante della moglie. Questo amante è appunto l'eroe principale. Non è quindi affatto casuale che il titolo si riferisca al secondo protagonista, in quanto ne definisce una caratteristica peculiare *dal punto di vista dell'eroe principale* (si veda la funzione analoga del titolo *La signora col cagnolino* in Čechov); ancor più, esso non designa tanto il secondo protagonista in sé, quanto il concetto che abbraccia il suo tipo e l'idea che influenza in modo fatale la vita interiore dell'eroe principale, idea che con la sua presenza riempie quella materia, *Stoff*, che costituisce il contenuto di tutto il racconto di Dostoevskij.

Ma qui ci dobbiamo fermare.

Il racconto inizia con la presentazione¹² del protagonista: il primo capitolo si intitola appunto *Vel'čaninov* ed è interamente dedicato alla sua caratterizza-

⁸ La traduzione delle citazioni dal racconto dostoevskiano *Večnyj muž* (*L'eterno marito*, 1870) è stata condotta sull'edizione: FEDOR MIČAJLOVIČ DOSTOEVSKIJ, *Večnyj muž. Rasskaz*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, AN SSSR, Institut russkoj literatury (Puškinskij dom), a cura di VASILIJ GRIGOR'EVič BAZANOV et al., Leningrad, Nauka – Leningradskoe otделение, 1974, pp. 5-112. La pagina relativa all'originale russo è indicata in numeri romani tra parentesi tonde.

⁹ FEDOR DOSTOJEVSKI, *Der Hahnrei, Roman*, Deutsch von AUGUST SCHOLZ, Berlin, S. Fischer, 1888 [N.d.A.].

¹⁰ Petrovskij fa implicitamente riferimento alla traduzione del 1921 di Hermann Röhl (F.M. DOSTOJEVSKI, *Der lebenslängliche Ehemann. Die fremde Frau und der Mann unter dem Bett*, in ID., *Sämtliche Romane und Novellen*, Band 17, Übertragen von HERMANN RÖHL, Insel-Verlag, Leipzig, 1921), dettaglio che potrebbe avvalorare l'ipotesi secondo cui la genesi di questo come di altri *close reading* di Petrovskij potrebbe riferirsi ai primi anni Venti, periodo in cui lo studioso russo tiene i suoi seminari sulla composizione novellistica presso l'Università Statale di Mosca. Sull'argomento cfr. ADALGISA MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 473-474.

¹¹ F. DOSTOIEFFSKY, *Uncle's dream and The permanent husband*, tr. by FREDERICK WHISHAW, London, 1888 [N.d.A.].

¹² *Ėkspozicija* (lat. *expositio*, ted. *Exposition*), termine tratto dalla critica stilistica tedesca e qui tradotto con 'presentazione', si riferisce propriamente alla parte introduttiva del racconto in cui viene predisposta la necessaria tensione narrativa. Cfr. MIČAJL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, in *Ars Poetica. Sbornik statej*, a cura di MIČAJL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927, p. 86; A. MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, cit., p. 485, nota 59.

zione. Quest'ultima non è generica, ma riferita a un tempo ben preciso: Vel'čaninov viene raffigurato così come appare all'inizio del racconto. A dire il vero, in questa caratterizzazione è presente anche una parte generica. Ad esempio, il suo aspetto fisico «ormai vicino ai quarant'anni» (6), in cifra tonda, viene contrapposto a quello che egli aveva «ai vecchi tempi» (ivi) ecc. Ma tutto ciò gioca un ruolo ausiliario, di contrasto, di chiaroscuro rispetto alla caratterizzazione dell'eroe in un preciso momento o, per meglio dire, in un'epoca precisa della sua vita. Il fatto è che quest'epoca – l'epoca del racconto – coglie l'eroe nella particolare condizione psicologica (e in parte anche fisiologica) della “vecchiaia” tra virgolette. La sua caratteristica principale consiste nel fatto che la vita si è in qualche modo esaurita, è *esausta*, il suo contenuto non è occupato più dal *presente* (la lite per la proprietà rappresenta il lato, se pur fastidioso, più povero di contenuto di questa vita; e questa causa degenera nell'*ozio* assoluto e completo dell'eroe), ma si riempie sempre più dei ricordi delle vicissitudini del passato. Questa solitudine “ascetica” si impossessa in modo imperioso del protagonista – tra l'altro, senza tener conto della sua volontà, bensì dal di fuori, per così dire, della coscienza del personaggio, indirizzando a modo proprio quella volontà, deformandola, al punto che «egli aveva troncato di proposito molte amicizie, che perfino ora, nonostante il definitivo dissesto della sua situazione finanziaria, non sarebbe stato affatto costretto a troncane» (ivi). Si tratta di una condizione morbosa, strana, anormale, che tende ad accentuare la morbosità del personaggio: «Questa tristezza si manifestava soprattutto quando rimaneva solo. Ed era strano che quest'uomo [...] ora non desiderasse altro che restarsene completamente solo» (ivi).

A dire il vero, qui viene indicata una causa diretta, ossia immediatamente comprensibile, la vanagloria; ma si tratta solo di una causa accessoria, secondaria, in quanto anch'essa «aveva iniziato a trasformarsi in una vanagloria di tipo particolare» (ivi) ecc.

Ora questi dettagli psicologici non sono però importanti. Importante è stabilire e definire la condizione del personaggio all'epoca in cui il racconto ha inizio come strana, anormale, *non organizzata logicamente* da una qualche chiara volontà, bensì *caotica* e in questo senso *vuota* e *priva di oggetto*; gli elementi che vagano nel caos diventano infatti oggettivi solo se il caos viene organizzato e in un modo o nell'altro ordinato e superato; solo allora il caos acquisisce un contenuto, viene riempito di qualcosa, ma fino ad allora esso è vuoto e astratto. Dostoevskij stesso pronuncia questa parola quando parla della tristezza «priva di oggetto» di Vel'čaninov, apparsa come una «nuova sfumatura» nel suo sguardo verso i quarant'anni, all'epoca il cui il racconto ha inizio.

Questa condizione originaria dell'eroe in riferimento al racconto – nel suo presente narrativo (*Geschichte*) – rappresenta quella materia caotica e astratta che per diventare concreta, densa di significato, attende un'idea organizzante e chiarificatrice.

Nel racconto questa idea è l'“eterno marito”. Essa riempie, chiarisce e organizza il vuoto caotico originario che in riferimento alla *Vorgeschichte* del racconto (e, rispettivamente, del protagonista) possiamo definire più precisamente come *vuoto interiore*. L'“eterno marito” crea il contenuto del racconto ed è quindi la sua *idea organizzante*.

Esaminiamo ora la funzione costruttiva fondamentale e la concreta realizzazione di quest'idea che, nelle sue diverse metamorfosi, guida il movimento del racconto sviluppandone il contenuto.

Innanzitutto: *da dove e come si manifesta questa idea?* Dal di fuori o dal di dentro rispetto a quella materia che è chiamata a organizzare?

LA PRIMA PARTE DEL RACCONTO

Questa materia non organizzata, caotica, rappresenta *la condizione spirituale del protagonista*, Vel'čaninov, all'inizio del racconto. Il primo capitolo, intitolato *Vel'čaninov*, caratterizza *in toto* questo caos *dell'anima*, di cui la vittima stessa tenta di penetrare il senso. Egli lo chiama «vecchiaia», afferma che essa era sopravvenuta «in modo quasi del tutto inaspettato», e a tal proposito «lo capiva da sé che era invecchiato non tanto per la quantità ma, per così dire, per la qualità di quegli anni, e se aveva iniziato ad avere degli acciacchi, si trattava di malesseri più interiori che esteriori» (5). Esteriormente questo caos non lo aveva ancora toccato: «a prima vista sembrava ancora un giovanotto» (ivi). In questo senso, la condizione caotica dell'anima dell'eroe può essere caratterizzata più precisamente come materia *disorganizzata*, vale a dire che in passato essa era organizzata, oltretutto in modo armonico: le tracce di questo passato si erano conservate nell'aspetto esteriore di Vel'čaninov. Parleremo solo in seguito di quale fosse *l'organizzazione interiore del passato* di Vel'čaninov, lo faremo nel momento in cui verrà svelata la sua *Vorgeschichte*. Ed ecco perché.

Contribuiscono a definire la «vecchiaia» di Vel'čaninov queste due *caratteristiche principali*: *in primo luogo, la perdita della memoria del passato recente e, in secondo luogo, il ricordo involontario del passato lontano*. Oltre a questo, il passato lontano *che gli tornava in mente*, dal punto di vista qualitativo si differenziava nettamente dal passato lontano *che aveva vissuto*, una trasformazione equivalente a una fastidiosa prescrizione che il protagonista era impotente a gestire: «tutto ciò che gli tornava in mente assumeva ora un punto di vista sui fatti come preparato in anticipo da qualcuno, completamente nuovo, inatteso e prima del tutto impensabile» (8).

Quindi, anche il materiale relativo alla *Vorgeschichte* del protagonista in questa fase dei suoi ricordi appare disorganizzato, poiché egli stesso ne ha perso il controllo. Nel racconto, interamente condotto dal punto di vista del personaggio, un antefatto autentico, «organico» a questa fase non può quindi esserci. Qui vengono riportati solo fatti o episodi caotici sparsi della *Vorgeschichte* del protagonista.

L'attività cosciente di Vel'čaninov è quindi egualmente impotente e pressoché atrofizzata sia in relazione al vissuto presente, sia per quanto riguarda i ricordi del passato. Il mondo disorganizzato del presente comporta anche la disorganizzazione del mondo del passato. Più precisamente, si tratta di un'interazione reciproca di tipo distruttivo.

La terza caratteristica della condizione di Vel'čaninov, che non si riferisce più alla «vecchiaia» tra virgolette – in quanto questa «vecchiaia» è solo una definizione incompleta e, per di più, frutto del personaggio stesso (5) – è la perdita del criterio di *realtà* del vissuto e del ricordato. Non darò una descrizione psicologica di questo complesso momento in quanto ora mi concentrerò sulle funzioni compositive di tutti questi elementi.

Evidenzierò solo i risultati psicologici di questa perdita di attività cosciente dell'anima del protagonista, che sono essenziali per lo sviluppo dell'«azione» del racconto, in quanto permeano e orientano il comportamento del personaggio. Si tratta della sua *tristezza «priva di oggetto»*, della sua *diffidenza* e della sua *gioia maligna* nei confronti della sua stessa impotenza.

La disorganizzazione è in attesa di un principio organizzante, la mancanza di oggetto è stata descritta, e affinché il racconto si metta in moto sotto il profilo del contenuto, affinché esso inizi a svilupparsi, “viene data la parola” all’idea costruttiva o organizzante. Essa si manifesta appunto a partire dal secondo capitolo: l’azione prende il via.

Questa idea non si manifesta subito, all’inizio essa è ignota. E per l’eroe disorganizzato questo “anonimato” è “maledetto”. *Il signore dal crespo sul cappello*, questo è il titolo [del secondo capitolo – A.M.]. Ma è sufficiente che l’“idea” si esprima in un’*incognita* per esercitare la sua funzione organizzante.

Al momento della sua apparizione la lacerazione del protagonista raggiunge il proprio culmine:

Ma questa volta si era seduto al suo tavolo [al ristorante]¹³ *nella peggiore disposizione di spirito, [...]*. Se in quel momento il suo vicino di tavolo avesse attaccato discorso con lui, o se il ragazzo che lo serviva non lo avesse capito al volo, lui, *che sapeva essere così cortese e, all’occorrenza, così sprezzantemente impassibile, probabilmente avrebbe alzato la voce, come un soldatuccio, e magari avrebbe piantato una grana.*

[...] all’improvviso *comprese pienamente la ragione della sua angoscia* [...], la quale [...] *Dio solo sa* da dove gli era venuta e *Dio solo sa perché* non voleva saperne di lasciarlo; in quel momento *ravvisò e comprese tutto, per filo e per segno.*

– È tutta colpa di quel cappello! – borbottò tra sé quasi *ispirato*, – Solo e unicamente quel maledetto cappello tondo, con quell’orribile nastro a lutto, è la causa di *tutto* [corsivo di Dostoevskij]! (11)

A dire il vero, questa “idea” non inizia subito a “portare ordine”. Prima dell’episodio al ristorante essa contribuisce non a fare chiarezza, bensì a infitire ancor di più il caos. Questa è la sua *Vorgeschichte* così come viene comunicata in questo capitolo. La sua percezione subcosciente fino a questo momento non ha consentito al caos di sottostare alla sua azione organizzante. Ora essa è penetrata nella sfera cosciente dell’eroe, anche se per il momento non ne è stato chiarito il senso. Ma ciò basta affinché il processo di organizzazione abbia inizio e nell’esposizione abbiano luogo le *corrispondenti* trasformazioni stilistiche: sin dall’inizio del capitolo la presentazione del corso degli eventi assume un carattere particolare grazie al procedimento dell’*esatta datazione degli eventi*. Il tempo è, in effetti, uno degli elementi che organizzano il caos. «Era il tre luglio»: il secondo capitolo si apre con questa data precisa e fino all’ultimo capitolo, che ha una funzione compositiva particolare e del quale, per questa ragione, parleremo a parte, il lettore verrà costantemente informato non solo sui mesi e sui giorni, ma spesso anche sugli orari degli eventi e degli intervalli che li separano.

Bisogna dire che il tempo in quanto elemento organizzante si manifesta in questa sua funzione già prima che l’eroe acquisisca consapevolezza riguardo all’idea organizzante: la *Vorgeschichte* degli incontri di Vel’caninov con il «signore dal crespo sul cappello» viene infatti presentata con analogia minuziosa

¹³ Tutte le indicazioni tra parentesi quadre e le evidenziazioni in corsivo all’interno delle citazioni dostoevskiane, ove non diversamente specificato, sono di M. Petrovskij.

datazione. Questi incontri “preistorici” sono in tutto quattro. Non sarà superfluo soffermarsi su di essi.

Primo incontro. È significativo che esso venga datato in modo approssimativo: «all'incirca due settimane prima (*non se ne ricordava bene, ma gli sembrava che fossero passate due settimane*)» (11). È altrettanto significativo che l'impressione tratta da quell'incontro appaia sdoppiata: da un lato, Vel'čaninov «dopo aver fatto una ventina di passi *sembrava essersi già dimenticato di quell'incontro [...]*. Ma l'impressione gli era rimasta *per tutto il giorno*, e in una forma piuttosto originale: sotto l'aspetto di un astio particolare, *privo di oggetto*» (ivi).

La mancanza di oggetto di prima rimane quindi valida. Ma ora, ossia dopo il quinto incontro, il processo di presa di coscienza viene sottolineato distintamente:

Ora, dopo due settimane, ricordava tutto ciò perfettamente; ricordava anche che allora non aveva assolutamente capito da dove gli venisse quell'astio, al punto che nemmeno una volta gli era venuto in mente di accostare e confrontare il cattivo umore che lo aveva afflitto per tutta quella sera con l'incontro della mattina (11).

La gradazione di questa frase ben sottolinea il lavorio della coscienza che si ridesta dal caos iniziale. *Il ruolo attivo dello sconosciuto* viene descritto in modo ancora indefinito: «[...] non aveva niente di speciale, aveva proseguito di buon passo, ma aveva guardato Vel'čaninov un po' troppo fisso e *per qualche motivo* aveva subito attirato la sua attenzione in modo straordinario» (11).

Secondo incontro. La datazione è precisa, ma è riferita al primo incontro: «Il giorno dopo» (11). Su Vel'čaninov ha però sempre all'incirca lo stesso, duplice, effetto:

«Sì, l'ho già incontrato da qualche parte», borbottò pensieroso *quando era già passata mezz'ora dall'incontro*. Poi trascorse tutta la sera di nuovo di pessimo umore; [...] probabilmente avrebbe ritenuto persino umiliante attribuirgli tutta la sua ansia, sempre che un'idea simile gli fosse venuta in mente (12).

Il ruolo attivo dello sconosciuto, che questa volta, secondo le parole dell'autore, «si era affrettato a ricordarsi a lui», rimane però allo stadio espressivo precedente: egli «lo aveva guardato di nuovo in modo strano» (11).

Terzo incontro. Data: due giorni dopo. Qui il ruolo attivo del «signore col crespo sul cappello» diventa quasi palese:

Questa volta, la terza, Vel'čaninov era pronto a giurare che il signore col cappello a lutto lo avesse riconosciuto e si fosse precipitato verso di lui, [...] forse aveva persino “osato” tendergli la mano; forse aveva addirittura lanciato un grido chiamandolo per nome (12).

(Richiamo ancora una volta l'attenzione sulla triplice gradazione di queste tre frasi, una gradazione tra l'altro doppia, che va in due direzioni: rafforza i tratti attivi dello sconosciuto e indebolisce la loro presa di coscienza da parte

del protagonista). Ancora una volta l'incontro esercita su Vel'čaninov un duplice effetto: da un lato egli si pone ormai in modo esplicito la domanda: «“Chi è dunque quella canaglia e perché non mi si accosta, se davvero mi ha riconosciuto e se ha così voglia di avvicinarmi?”» (12), evidentemente prendendo ormai coscienza del ruolo attivo del «signore»; dall'altro, egli trascorre sia la sera che la notte «nell'angoscia più nauseante e fantastica» (ivi) che «in modo apprensivo» vorrebbe attribuire a un travaso di bile. «Quello era stato il terzo incontro» (ivi), si sottolinea nella conclusione. *L'intervallo* «di circa cinque giorni» (ivi) *tra questo e quello successivo* rivela che il caos ha già iniziato a colmarsi di quell'idea, già penetrata nel suo ventre *privo di oggetto*, idea che tuttavia opprime ancora Vel'čaninov in quanto preme sulla valvola che le sbarra la strada dalla sfera del subconscio a quella limpida della coscienza.

E qualcosa sembrava iniziare a risvegliarsi nei suoi ricordi, qualcosa di simile a una parola nota che per qualche motivo all'improvviso è stata dimenticata e che si cerca in tutti i modi di ricordare: la si conosce benissimo, si ha coscienza di che cosa essa significhi, ci si gira intorno; ma per quanto ci si arrovelli, la parola non vuole proprio venirci in mente!
(12)

Quarto incontro. Viene datato dalle parole «il giorno dopo», ovvero dopo una pausa di cinque giorni. Questa volta Vel'čaninov percepisce il ruolo attivo dello sconosciuto in modo netto e tagliente come un'«insolenza inaudita» (episodio della persona di cui Vel'čaninov «aveva bisogno» per il suo «processo»); «[...] il signore col crespo sul cappello. Se ne stava lì fermo e li fissava entrambi [...] e sembrava persino che ridesse alle loro spalle» (13). Sotto l'effetto di questa impressione l'«astio» di Vel'čaninov esce ora dal suo stadio di mancanza di oggetto.

Infine, *il quinto (vero) incontro* viene datato con marcata precisione «esattamente tre giorni dopo questo [quarto] incontro» (13), e «nell'odierno [quinto] incontro» (ivi) dalla *Vorgeschichte* ritorniamo alla *Geschichte*. L'idea ha portato a termine il proprio primo compito: risvegliando il ruolo attivo di Vel'čaninov lo ha indirizzato e concentrato su di sé: «Vel'čaninov si voltò e gli gridò con quanta voce aveva: “Ehi, lei! Col crespo sul cappello! Adesso si nasconde! Alto là: chi è lei?”» (14). Ma l'idea ingaggia un gioco complesso con il caos: questa volta

[...] l'elefante si era rivelato in realtà poco più che una mosca: come in precedenza, quel signore era guizzato via, questa volta però senza guardare Vel'čaninov e senza dar segno, come prima, di riconoscerlo, ma al contrario, aveva abbassato gli occhi dando l'impressione di non desiderare affatto di essere notato (13-14).

Più avanti, dopo il richiamo di Vel'čaninov,

[...] si fermò, si smarrì, abbozzò un sorriso, sembrò voler dire, voler fare qualcosa, per un minuto circa si trovò evidentemente in uno stato di terribile indecisione, poi d'un tratto si girò e corse via senza voltarsi indietro (14).

La coscienza del personaggio si è ormai risvegliata al punto da chiedersi: «E se non fosse lui a importunare me, ma invece fossi io a importunare lui, e il gioco fosse tutto qui?» (14).

Ma il capitolo sul «signore col crespo sul cappello» non è ancora finito. È imminente un *sesto incontro* che porterà al riconoscimento dello sconosciuto, e il suo nome, *Pavel Pavlovič Trusockij*, darà vita al titolo, che appare coerente con la composizione, del capitolo terzo.

L'illustrazione di questo sesto incontro avviene in un contesto ormai pienamente "realistico". Viene data (solo ora, non prima) una descrizione dettagliata dell'appartamento di Vel'čaninov, viene descritto chiaramente il suo orribile sogno: tutti i dettagli – i segnali sonori (il campanello) e visivi (la notte bianca dietro la finestra, l'oscurità della stanza grazie alle «tende di stoffa pesante» e poi «la candela dimenticata accesa sul tavolo», 16), lo scorrere dei pensieri e le mosse di Vel'čaninov esaminati in modo minuzioso e nella loro consequenzialità – sembrano convogliare il fino ad ora vago agitarsi del caos spirituale del protagonista nel solco via via sempre più chiaro degli avvenimenti successivi.

La catena di questi avvenimenti ci conduce ora nell'arena di una lotta, di un duello, di uno scontro tra il personaggio principale e quello secondario. *Le fasi di questa lotta compongono il contenuto fondamentale dell'intero racconto.*

Il sesto incontro è preparato da un elemento compositivo peculiare, caratteristico in generale di Dostoevskij e in particolare dell'*Eterno marito*: il sogno. L'agitarsi del caos nell'anima di Vel'čaninov viene inconsciamente strutturato dall'idea che il «signore col crespo sul cappello» porta con sé. Il sogno di Vel'čaninov costituisce appunto il tentativo inconscio, l'intenzione, per così dire, da parte del caos di organizzare, far propri e ricondurre a sé quegli elementi che determinavano il corso della vita dell'eroe prima del suo decadimento spirituale. Uno dei fattori di quella vita è apparso dall'esterno, indipendentemente dal personaggio, nella figura dello sconosciuto col crespo sul cappello. Manca soltanto un altro fattore, che fa la sua comparsa appunto nel sogno di Vel'čaninov, ma in una forma ancora così indecifrabile che non è facile capire se egli ne conosca l'identità.

Chi è lo sconosciuto del sogno di Vel'čaninov? Chi è quella «persona strana, che in passato gli era stato molto vicina e familiare, che era morta e che adesso chissà perché si era presentata anch'essa in casa sua» e che Vel'čaninov, infuriato per il suo silenzio, «colpisce una volta, poi un'altra, [...] senza fermarsi», col desiderio di «distruggere tutto, tutto *ciò* [corsivo di Dostoevskij]» (15-16)? Lasciamo la soluzione alla psicoanalisi. In ogni caso qui è chiara una cosa: per riorganizzarsi il caos di Vel'čaninov ha bisogno di fissare e prendere coscienza del suo oggetto d'amore: «La cosa che più lo tormentava era che non sapeva chi fosse quella persona, ne aveva dimenticato il nome e non riusciva in nessun modo a ricordarlo: sapeva solo che *un tempo le aveva voluto molto bene*» (15).

Dunque, *in riferimento al ventre caotico della materia, l'idea organizzante emerge sia dall'esterno che dall'interno.* È naturale che l'oggettivazione in una figura esteriore di un elemento del caos spirituale dell'eroe, elemento interiormente attivo, ma non cosciente di questa oggettivazione, assuma la forma di una *fantasmagoria*. È dunque in questo modo terribilmente incomprensibile e, per questo, fantastico che la sesta apparizione del signore col crespo sul cappello si collega al sogno di Vel'čaninov che la precede. Al contempo, questo sesto incontro, *il più fantastico*, porta Vel'čaninov a riconoscere lo sconosciuto.

sciuto che ora viene chiamato per nome, patronimico e cognome. La fantasmagoria si rivela un fiasco: «Provò persino vergogna: nessun mistero, nessun pericolo, da tutta quella fantasmagoria non ne era venuto fuori un bel niente; era apparsa solo la stupida figura di un certo Pavel Pavlovič» (18).

Tuttavia le cose non sono così semplici: dietro la figura prosaica di Pavel Pavlovič il *mistero* rimane, e dietro di esso anche il pericolo. Il mistero si chiarificherà, peraltro non completamente, solo a metà della *povest'*, mentre il pericolo abbandonerà il protagonista solo verso la fine del racconto, dove verrà svelato fino in fondo anche il mistero.

Il fiasco della fantasmagoria ne rappresenta solo lo smascheramento momentaneo e apparente. Viene svelato solo lo strato superiore del mistero (il momento del riconoscimento), ma esso rimane avvolto in una coltre ancora molto fitta. *Lo svelarsi graduale del mistero e il lungo gioco del personaggio con un pericolo ignoto, ma che allude costantemente a se stesso*, danno vita alla tensione principale dell'ulteriore sviluppo del racconto, costituiscono l'asse, oppure il cardine, intorno a cui ruota l'interesse immediato della *fabula*.¹⁴

L'idea si è oggettivata, manifestata, ma si svelerà a poco a poco.

Com'è ovvio, il mistero inizia a svelarsi con l'emergere della *Vorgeschichte* del personaggio, nel cui ambito il destino di Vel'čaninov si collega a quello dello "sconosciuto" ora riconosciuto. Al riconoscimento segue una *lunga* conversazione tra i due "conoscenti", dalla quale filtra l'antefatto. Nel terzo capitolo, ora sotto esame, emergono due personaggi ad essa appartenenti: uno femminile, la moglie di Trusockij, Natal'ja Vasil'evna, e la figura di Bagautov, il cui ruolo rimane ancora oscuro. La *Vorgeschichte* filtra attraverso le misteriose allusioni di Trusockij e le nervose, riluttanti repliche di Vel'čaninov, che proprio per questo sottolineano e spesso svelano il non detto. In un certo senso la narrazione lotta con la forma dialogica nella quale essa si realizza. La discontinuità di questa forma favorisce al massimo grado la tensione di tutta questa fase di sviluppo della *fabula*.

Il quarto capitolo crea invece una pausa. L'antefatto assume la forma dei ricordi di Vel'čaninov (al mattino successivo alla visita notturna di Trusockij) di «quella donna» (25), ossia della defunta moglie di Trusockij e sua ex amante. La *Vorgeschichte* si manifesta nei suoi tre principali personaggi e nelle loro relazioni, così come esplicitato nel titolo *La moglie, il marito e l'amante*.

La rivelazione della *Vorgeschichte* attraverso i ricordi del protagonista o della protagonista rappresenta un procedimento usato di frequente nella tecnica novellistica. Esso tuttavia rimane spesso in buona parte un procedimento tecnico esteriore destinato a far conoscere al lettore la *Vorgeschichte*. Lo si osserva anche tra gli indubbi maestri del genere. Si veda, ad esempio, la novella di Maupassant *L'Abandonné*, nella quale la *Vorgeschichte* sotto forma di ricordi della protagonista serve innanzitutto per riempire, per così dire, una pausa nello sviluppo dell'azione del racconto, pausa che prende forma nella passeggiata durante la quale l'eroina ricorda la storia d'amore della sua giovinezza. Questo rivivere il passato non rappresenta una fase di sviluppo dell'azione in tutto e per tutto determinata da qualcosa (sebbene in parte il ricordare sia stimolato dallo scopo della passeggiata: rivedere il figlio che aveva ab-

¹⁴ Il significato attribuito da Petrovskij alla dicotomia *fabula/sjužet* risulta diametralmente opposto alla definizione datane dai formalisti: il termine *sjužet* si riferisce infatti alla «materia della creazione poetica», mentre *fabula* rappresenta «il *sjužet* poeticamente rielaborato». Cfr. M. PETROVSKIJ, *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, cit., pp. 494-495, 506; A. MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, cit., pp. 477-478.

bandonato), per la ragione che questi ricordi sono costante oggetto dei pensieri della protagonista già prima della passeggiata, così come emerge da tutta la sua caratterizzazione. In Dostoevskij, al contrario, questo procedimento di introduzione della *Vorgeschichte* è determinato in modo organico da tutta la composizione interiore della narrazione organizzata intorno all'idea dell'«eterno marito». Prima della visita notturna del marito il protagonista non pensa affatto a questa sua «ossessione» (25) amorosa: a suo tempo essa aveva determinato la disorganizzazione della struttura spirituale di Vel'čaninov e «tutti i ricordi di questa passione si erano trasformati ai suoi occhi in qualcosa di cui vergognarsi»; ma «aveva cercato di dimenticare tutto questo, e ci era quasi riuscito» (25-26). Egli permane in questo stato di smemoratezza fino al risveglio provocato dalla notizia datagli da Trusockij della morte della moglie. «Ed ecco che, nove anni dopo, tutto ciò riprendeva vita in modo strano e inatteso, dopo la notizia avuta la sera prima della morte di Natal'ja Vasil'evna» (26).

In tal modo, i ricordi non riempiono affatto un posto rimasto libero nell'effettivo svolgimento della *fabula*, bensì rappresentano un anello indispensabile e interiormente determinato nello sviluppo del contenuto fondamentale del racconto: la *Vorgeschichte* viene «ricordata» dal personaggio in una fase del racconto organicamente prestabilita sulla base di tutta la consequenzialità temporale secondo la quale si sviluppa l'azione. L'antefatto viene comunicato in questa fase non perché sia comodo farlo qui, o perché sia venuto il momento di renderlo noto al lettore, ma perché questa fase costituisce un tappa organica all'interno del processo di organizzazione del caos spirituale dell'eroe che ha luogo sotto l'influsso dell'idea organizzante dell'«eterno marito».

Ricordando la sua storia d'amore avvenuta a T., Vel'čaninov sembra prendere coscienza di quasi tutto: la figura di Bagautov, rimasta fino a questo momento indistinta, trova un suo posto e un suo ruolo, mentre, cosa più importante di tutte, quella di Pavel Pavlovič Trusockij si delinea in tutta la sua plasticità di «eterno marito». Questa «plasticità» si riferisce tuttavia integralmente al passato. Come abbiamo già detto, l'«eterno marito» rappresenta un concetto correlato, in quanto presuppone la moglie e l'amante. Ora, dopo la morte della moglie, «non era altro che la parte di un tutto che d'un tratto era stata liberata, ossia qualcosa di sorprendente e di diverso da qualsiasi altra cosa» (27). Il carattere fantastico, fantasmagorico dell'attuale «apparizione» e di tutto il comportamento di Pavel Pavlovič, del signore col crespo sul cappello, di questa «parte di un tutto», deriva quindi anche da questo.

Ma se la quasi completa rivelazione della *Vorgeschichte* ha in certo qual modo chiarito il senso della stranezza dell'attuale ruolo di Trusockij, «eterno marito» diventato vedovo, vi è tuttavia ancora un enigma legato alla misteriosa conclusione della storia d'amore di Vel'čaninov a T., un enigma di cui Vel'čaninov non è ancora consapevole, ma al quale nel paragrafo finale di questo capitolo si fa un riferimento estremamente vago: è proprio questo enigma, di cui il protagonista non è consapevole, che spinge Vel'čaninov ad andare a ritrovare il suo vecchio conoscente.

Quanto alla fantasmagoria del giorno prima con la serratura della porta, egli la attribuiva al caso, all'aspetto ubriaco di Pavel Pavlovič e fors'anche a qualcos'altro, ma in sostanza non sapeva bene per quale ragione si accingesse a stringere nuovi rapporti con l'ex marito, visto che tra loro tutto si era concluso da sé e nel più naturale dei modi. C'era

qualcosa che lo attirava; si trattava di un'impressione particolare, ed era proprio quell'impressione ad attrarlo... (30).

L'ulteriore svelarsi dell'antefatto è fornito dal quinto capitolo che porta il titolo di *Liza*, il nome di un personaggio che non è ancora entrato in scena.

Liza è la figlia illegittima di Vel'čaninov e la "figlia" legittima di Trusockij. Mentre nel passato Natal'ja Vasil'evna, l'amante e la moglie, costituiva l'anello che legava Vel'čaninov a Trusockij, nel racconto presente quest'anello è rappresentato da Liza. La rivelazione di questo suo "ruolo" nell'azione squarcia l'ultimo velo che avvolge il mistero delle relazioni tra il personaggio principale e il secondo protagonista. La funzione del quinto capitolo è quindi quella di chiudere le fila, per così dire, della prima parte del racconto, della prima grande tappa della narrazione, costituita dal graduale sgranarsi del nucleo fondamentale dell'azione nei suoi *agenti*, i personaggi, non solo con riguardo a quelli vivi – Vel'čaninov, Trusockij e Liza – ma anche al "personaggio defunto" di Natal'ja Vasil'evna. Essi sono passati tutti davanti a noi, sono tutti entrati in scena, sono stati presentati. La gradualità e la consequenzialità della presentazione costituita dai primi cinque capitoli sono messe in rilievo dai loro titoli: *Vel'čaninov; Il signore col crespo sul cappello; Pavel Pavlovič Trusockij; La moglie, il marito e l'amante; Liza*.

Prima di passare a descrivere le ulteriori tappe della narrazione, concludiamo l'esame di questa presentazione in cinque capitoli analizzando il procedimento tramite il quale viene strappato l'ultimo velo che avvolge il mistero della *Vorgeschichte* del protagonista. Che Liza sia la figlia di Vel'čaninov verrà detto *en toutes lettres* soltanto nel capitolo successivo, il sesto, che apre la seconda parte della narrazione, per mezzo delle seguenti parole del protagonista: «– [...] È Trusockaja, la moglie di quel Trusockij. È lei che è morta, e Liza è sua figlia, *mia figlia!*» (40). Ciò tuttavia viene chiarito ormai alla fine della presentazione sulla base di una serie di segnali che appaiono come allusioni via via sempre più esplicite. *Il sistema di allusioni espresse in forma dialogica* si configura come un procedimento individuale di scoperta del mistero della *Vorgeschichte* dell'eroe. Di nuovo, non si tratta di un procedimento *tecnico* esteriore, bensì della manifestazione organica di quella forma che predetermina la materia (*Stoff*) poetica del racconto. In quanto procedimento *organico*, esso è multiforme: da un lato, esso chiarisce il mistero del nuovo agente dell'azione, Liza, ma per altri versi caratterizza dal punto di vista psicologico entrambi gli interlocutori e porta avanti il compito di svelare quella complessa rete psicologica di rapporti tra il protagonista e il suo nemico, tra Vel'čaninov e Trusockij, quel gioco tra gatto e topo (dove a volte, a dire il vero, non si sa fino in fondo chi sia il gatto e chi il topo) che abbiamo definito col termine generico di *duello*.

– Dica, Pavel Pavlovič, lei dunque non è qui da solo? *Di chi è quella bambina che ho visto poco fa da lei?*

Pavel Pavlovič inarcò addirittura le sopracciglia per lo stupore, ma guardò Vel'čaninov *con sguardo limpido e affabile*.

– *Ma come, di chi è la bambina? Ma è Liza*, – disse sorridendo amichevolmente.

– *Quale Liza?* – borbottò Vel'čaninov, e qualcosa in lui d'un tratto sussultò. L'impressione era stata troppo improvvisa. Poco prima, quando era entrato e aveva visto Liza, sebbene si fosse stupito, non aveva

assolutamente avvertito in sé alcun presentimento, alcun pensiero particolare.

- La nostra Liza, nostra figlia Liza! – sorrideva Pavel Pavlovič.
- Quale figlia? Non mi dirà che lei e Natal'ja... la buonanima di Natal'ja Vasil'evna, avevate dei figli? – chiese incredulo e timido *col tono di voce che si era fatto bassissimo* (32).

Le allusioni si fanno sempre più manifeste; viene calcolato il periodo in cui è nata Liza mettendolo in relazione con la data della partenza di Vel'čaninov da T., si rileva nella sua figura un "tratto ereditario" caratteristico: i «grandi occhi azzurri» (33), come quelli del padre, come dovrà desumere il lettore confrontando gli occhi «grandi e azzurri» (6) di Vel'čaninov, descritti all'inizio del racconto, con gli occhi di Natal'ja Vasil'evna, i quali «non erano belli: c'era nel suo sguardo una durezza eccessiva» (26), mentre il loro colore non è essenziale per il racconto e per questo non viene indicato¹⁵ ecc.; fino allo sfogo che porta Vel'čaninov a palesare quasi completamente il segreto di Liza, quando cerca di convincere Pavel Pavlovič a lasciarla andare un po' dai Pogorel'cev e, in risposta ai tentennamenti di quest'ultimo, prorompe con la replica:

- Ma se le ho detto che per loro sono come uno di famiglia, [...]. Klavdija Petrovna ne sarà lieta a una mia sola parola. *Come se fosse mia figlia...* Ma che diavolo, lo sa anche lei che dice così, tanto per parlare... che cosa ci sarà poi da discutere!
- Pestò addirittura il piede per terra (35).

Dato che questo procedimento di allusione dialogica è, come ho detto, organico, ossia scaturisce da tutta la psicologia, per così dire, dello scontro tra il protagonista e il suo nemico, naturalmente lo incontriamo anche prima, quando vengono svelati altri elementi della *Vorgeschichte*. Lo spiego con delle citazioni.

Pavel Pavlovič dice:

- [...] E si ricorda del nostro primo incontro, quando lei è venuto da me al mattino per informarsi su una sua pratica, e si è messo addirittura a gridare, e a un tratto è entrata Natal'ja Vasil'evna, e dieci minuti dopo lei era già quell'amico sincerissimo che avrebbe frequentato la nostra casa per un anno intero, esattamente come nella *Provinciale*, la *pièce* del signor Turgenev...
- Vel'čaninov faceva lentamente qualche passo, guardava per terra, ascoltava impaziente e disgustato, ma era tutt'orecchi.
- *La provinciale* non mi era proprio venuta in mente, – replicò un po' confuso, [...] (22-23).

E di seguito (parla Pavel Pavlovič):

¹⁵ «Vel'čaninov riconobbe subito quei grandi occhi azzurri, ma più di tutto lo colpirono il sorprendente, insolitamente delicato candore del suo viso e il colore dei capelli; questi tratti erano per lui fin troppo significativi. In compenso, il contorno del viso e la forma delle labbra ricordavano decisamente Natal'ja Vasil'evna» (33-34) [N.d.A.].

– [...] Quanto alla *Provinciale*, e soprattutto riguardo a Stupend'ev,¹⁶ anche in questo caso ha ragione lei, perché è stato in seguito, ricordandola insieme all'inestimabile buonanima in circostanze diverse, a tu per tu, quando lei se n'era già andato, che abbiamo paragonato il nostro primo incontro all'opera teatrale... perché in effetti è stato qualcosa di simile. E per quanto riguarda Stupend'ev...

– Ma quale Stupend'ev, al diavolo! – gridò Vel'čaninov e pestò addirittura un piede, ormai del tutto scosso alla parola “Stupend'ev” per via di un ricordo angosciante balenatogli a quella parola (23).

E ancor di più a proposito di Bagautov (parla Vel'čaninov):

– [...] Bagautov! Prestava servizio da lei...

– Proprio lui! Era in servizio presso il governatore! Era di Pietroburgo, un giovanotto squisitissimo della più alta società! – gridava Pavel Pavlovič in uno slancio di entusiasmo.

– Sì, sì! Ma certo! *Perché anche lui...*

– *Anche lui, anche lui!* – ripeté con lo stesso entusiasmo Pavel Pavlovič, afferrate al volo le parole *imprudenti* del padrone di casa, – anche lui! È proprio allora che nel teatro privato di sua eccellenza, l'ospitalissimo Semën Semënovič, mettemmo in scena *La provinciale*: Stepan Michajlovič nel ruolo del conte, io in quello del marito, e la buonanima in quello della provinciale, solo che su insistenza della buonanima la parte del marito mi fu tolta, e quindi il marito non l'ho fatto, a quanto pare, per mia incapacità...

– Ma che diavolo c'entra Stupend'ev con lei! Lei è innanzitutto Pavel Pavlovič Trusockij, e non Stupend'ev! – proferì Vel'čaninov brutale, senza tanti complimenti, quasi tremando dalla stizza (23).

LA SECONDA PARTE DEL RACCONTO

Se i primi cinque capitoli si raggruppano in un tutto unico dal punto di vista della costruzione e presentano in modo completo gli agenti della narrazione, anche i seguenti cinque capitoli si raccolgono in un'ulteriore unità costruttiva e configurano una nuova fase del tema fondamentale del duello. *Nei primi cinque capitoli del racconto la parte narrativa vera e propria ci ha trasportato nel passato della Vorgeschichte*. Lì l'anello che legava i due nemici, Vel'čaninov e Trusockij, era costituito dalla moglie e amante, Natal'ja Vasil'evna. Sebbene quest'ultima sia morta, questo legame non è venuto meno, ma ora è tenuto in vita da un nuovo anello, la figlia Liza. Il conflitto tra i due personaggi principali entra in una fase nuova, in certo qual modo si incarna in *una nuova variazione del sjužet*.¹⁷

¹⁶ Aleksej Ivanovič Stupend'ev, piccolo funzionario di provincia personaggio della commedia *Provinciálka, La provinciale* (1850) di Ivan Sergeevič Turgenev, è succube dell'impudente e cinica consorte, Dar'ja Ivanovna, determinata a giocare tutte le proprie carte per ottenere il trasferimento del marito a Pietroburgo.

¹⁷ Per il significato del termine *sjužet* cfr. nota 14.

Per organizzare il caos spirituale di Vel'čaninov non è sufficiente una singola idea, quella dell'“eterno marito”, perché, come è stato detto in precedenza, quest'idea ha una natura correlativa. Una volta rimossa da questa correlazione, essa diventa “una parte senza il tutto”, cosa che si è verificata con la morte di Natal'ja Vasil'evna. Come nel passato la vita di Vel'čaninov era organizzata dalla sua relazione con Natal'ja Vasil'evna, così adesso, nel presente, per lui il fattore organizzante è Liza, la quale in questa fase di sviluppo del racconto riempirà l'esistenza di Vel'čaninov e gli fornirà un nuovo scopo nella vita. Ma da che cosa è caratterizzato in sostanza il caos interiore di Vel'čaninov? L'anima è attività. Lo stato disorganizzato, caotico dell'anima è un'attività priva di qualsivoglia ragionevole congruenza – come la vita spirituale del folle – oppure rappresenta l'assenza nella vita di un qualsivoglia contenuto attivo – come nell'esistenza oziosa.

In effetti Vel'čaninov è nella sua essenza un ozioso. Egli è sempre tale poiché è lasciato a se stesso. Per riempire lo stato di oziosità della sua anima di un contenuto attivo sono necessarie delle influenze esterne. Non rientra tra i nostri compiti valutare in quale misura ciò risulti, in un caso o nell'altro, fruttuoso. Peraltro è immediatamente chiaro che nel caso di Vel'čaninov non è necessario parlare di una fruttuosità autentica. L'organizzazione su effetto di stimoli o di agenti esterni non rappresenta, per la sua stessa essenza, una trasformazione *organica* del caos in cosmo. Il risveglio dall'ozio caotico verso un'attività organizzata dall'esterno può essere per questo caratterizzato come una sorta di capriccio o di fantasia, non tanto condizionata quanto indotta da una spinta esterna. Il *capitolo sesto*, che apre la seconda fase del racconto, col suo titolo, *La nuova fantasia di un uomo ozioso*, definisce e valuta questa fase del processo di evoluzione spirituale di Vel'čaninov legato al ritorno nell'orbita della sua vita dell'“eterno marito” e alla conseguente apparizione di sua figlia Liza.

La figlia fornisce lo scopo dell'esistenza di Vel'čaninov, che consiste nell'organizzare il destino di Liza.

Ma su quello che sarebbe accaduto poi non nutriva più alcun dubbio; lì si sarebbero realizzate grandi, luminose speranze. Di una cosa sola era perfettamente certo: che mai prima di allora aveva provato quello che sentiva adesso, e che ciò non lo avrebbe più abbandonato per tutta la vita! «Ecco lo scopo, ecco la vita!» pensava pieno di entusiasmo.

Ora gli balenavano in testa molti pensieri, ma non ci si soffermava ed evitava ostinatamente i particolari: senza particolari tutto diventava chiaro, tutto era incrollabile (38).

Questa “nuova fantasia” comporta una sorta di trasformazione dell'“uomo ozioso”. Dopo essersi reso improvvisamente conto di come fosse lui stesso a intralciare la propria causa intromettendovisi, «brigando e sgomitando negli uffici giudiziari, e cercando di acchiappare il proprio avvocato, il quale aveva iniziato a evitarlo» (42), egli non solo si organizza *dal punto di vista pratico*, ma si trasforma *spiritualmente*. Ciò avviene quando, raccontando a Klavdija Petrovna Pogorel'cev, alle cui cure ha affidato Liza, del suo “nemico” Trusockij, d'un tratto Vel'čaninov trova una giustificazione per tutta la cattiveria di quest'ultimo:

– [...] Ma è così naturale da parte sua! [...]. Amica mia, qui bisogna guardar la cosa da cristiani. Sa una cosa, mia cara, mia buona amica, voglio cambiare completamente il mio atteggiamento verso di lui: voglio trattarlo con gentilezza. Da parte mia sarà addirittura una “buona azione”. Perché io sono pur sempre colpevole nei suoi confronti! (40)

Questi progetti mantengono tuttavia il valore di una “fantasia”. Nel caos interiore che va organizzandosi e riempiendosi di un contenuto attivo, non tutto è ancora chiaro per lo stesso Vel'čaninov, mentre ciò che rimane da chiarire e da svelare riguardo alle azioni e alle intenzioni del nemico continua ad alimentare lo sviluppo del tema fondamentale del *sjužet*, il duello.

«– [...] Quello che mi tormenta è proprio il fatto che non tutto mi è ancora chiaro!» dice Vel'čaninov ancor prima di infiammarsi di sentimenti cristiani. «– Lui sa, sa [il segreto della bambina, di Liza, ossia di suo padre]; [...]. Ma devo scoprire quanto egli effettivamente sa» (40). E dopo la sua intuizione “pratica” riguardo la conduzione della causa giudiziaria:

Nonostante l'allegria diventava sempre più distratto e impaziente: alla fine si fece pensieroso; e sebbene il suo pensiero inquieto si aggrappasse a molte cose, nel complesso non ne veniva fuori nulla di quello di cui avrebbe avuto bisogno.

“Ho bisogno di lui, di quell'uomo! – decise infine. – È necessario decifrarlo, e solo dopo si potrà prendere una decisione. *Questo è un duello!*” (42)

E dunque, queste modulazioni in scala maggiore della storia di Vel'čaninov molto presto lasciano nuovamente spazio alle precedenti tonalità angoscienti e misteriose. Lo svelarsi degli strati superiori del mistero non rende quest'ultimo più trasparente, bensì porta alla luce ulteriori strati più profondi, e proprio questi si rivelano più fruttosi riguardo al tema del duello e, come tali, più angoscienti. La tensione non solo non si scioglie, ma si rafforza ancor di più. Ed ecco che il *capitolo settimo*, dal titolo ironicamente in tono maggiore, *Marito e amante si baciano*, ci riporta, direi quasi, ci fa sprofondare di nuovo nel tema del duello, che viene reso manifesto dallo stesso Dostoevskij nelle parole sopra riportate dell'inizio di questo capitolo: «Questo è un duello!».

Che cosa vuole ottenere Vel'čaninov incontrando di nuovo il proprio rivale, al quale ha già tolto la figlia? «Aveva una fretta terribile di “sapere”» (42): Dostoevskij inizia così il settimo capitolo. Far sì che Pavel Pavlovič pronunci la sua parola *definitiva*: questo è lo scopo del duello che Vel'čaninov ingaggia con lui. Ma se per uno dei contendenti ciò rappresenta lo scopo, per l'altro questa parola definitiva è una specie di arma che egli conserva per il colpo finale. Una partita a scacchi col cavallo in tasca. La forza di Trusockij sta nelle allusioni e nel non detto che indeboliscono e disarmano Vel'čaninov. L'idea dell'“eterno marito” entra nella coscienza di Vel'čaninov, illumina e organizza il suo ozioso caos spirituale, ma il fatto è che questa definizione, l'“eterno marito”, non esaurisce il contenuto dell'oggetto che gli sta dietro. La presa di coscienza del carattere incompleto di questa definizione che, come si è detto, lo stesso Vel'čaninov intuisce, provoca una recidiva nella disorganizzazione della sua struttura spirituale che si manifesta in modo sempre più lampante nelle nuove fasi del suo “duello” con Trusockij. Questi non rappresenta solo

la categoria tipologica dell'«eterno marito», ma una sua particolare varietà, ossia il «*tipo rapace*». Vel'čaninov riconosce all'improvviso questa caratteristica fondamentale di Trusockij quando, nell'ennesimo «scontro» a tu per tu, dopo che Liza è stata sistemata dai Pogorel'cev, esclama d'un tratto in una risata nervosa e irritante: «– Uh, diavolo! Lei è decisamente un “tipo rapace”! Pensavo fosse un “eterno marito” e nient'altro!» (47)

Vel'čaninov scopre e diventa consapevole di questa rapacità nel gioco, utilizzato da Trusockij come un'arma, fatto di allusioni e improvvise, esagerate confessioni che si interrompono bruscamente rimanendo incompiute. «“Cerca di spiegati in fretta, razza di maiale, che le allusioni non mi piacciono” – pensava Vel'čaninov tra sé e sé. Il rancore gli ribolliva dentro, ed era già un po' che si tratteneva a stento» (44)

La curva delle *dichiarazioni* di Trusockij potrebbe essere rappresentata graficamente come la linea di una febbre altalenante.

Vel'čaninov nota che oggi Pavel Pavlovič è un po' arrabbiato. Pavel Pavlovič dà la spiegazione: è morto Bagautov, «un vero amico, un amico per sei anni» (43). Ma questa spiegazione si trasforma in un nuovo mistero: è arrabbiato proprio con Bagautov, perché ... è morto.

– [...] E che cosa si è permesso di combinarmi ora, dopo sei anni di vera amicizia, le chiedo? È pensare che forse sono venuto a Pietroburgo solo ed esclusivamente per lui!

– Ma perché se la prende con lui, – disse Vel'čaninov scoppiando a ridere, – non l'ha mica fatto apposta a morire! (43)

A queste parole Pavel Pavlovič sembra fare un passo indietro: «– Ma lo dico appunto *perché mi dispiace*; era un amico prezioso; [...]» (43). La nuova spiegazione assume una valenza ironica a causa di quell'allusione fin troppo chiara:

– [...] era un amico prezioso; ecco che cosa significava per me.

E d'un tratto, in modo del tutto inatteso, Pavel Pavlovič si piantò due dita della mano a mo' di corna sulla fronte calva e ridacchiò a lungo. Se ne stette lì seduto a ridacchiare per buon mezzo minuto guardando negli occhi Vel'čaninov, come nell'ebrezza della più perfida impudenza (43).

Il predatore getta le reti delle allusioni e delle affermazioni incomplete e Vel'čaninov vi rimane impigliato. Allo stesso modo l'abile giocatore di scacchi costruisce il proprio piano con molte mosse in anticipo, celandolo dietro l'apparente sacrificio di figure che verrà completamente compensato dall'inevitabile scaccomatto finale. Allo scaccomatto nei confronti di Vel'čaninov manca ancora molto, ma lo scaltro piano di Trusockij e la sua brillante conduzione sono evidenti. A causa di queste allusioni che giungono al punto di paragonarlo a Bagautov («[...] ora mi è rimasto lei e soltanto lei come vero amico! Stepan Michajlovič Bagautov non c'è più!», 44) in Vel'čaninov monta l'astio ed egli pone la domanda in modo chiaro, ma anche ingenuo:

– Mi dica un po', – iniziò con tono stizzoso, – visto che lei incolpa Stepan Michajlovič così apertamente (in quel momento non lo chiamò

più semplicemente Bagautov), dovrebbe essere contento che colui che l'ha offesa sia morto; perché allora si arrabbia?

– Ma che contento? Perché contento?

– Giudico in base ai suoi sentimenti.

– Ah ah ah, a questo proposito sui miei sentimenti si sbaglia, come dice il saggio : «Un nemico morto va bene, ma vivo è ancor meglio», hi hi hi! (44)

Vel'čaninov cerca (ancora una volta in modo ingenuo!) di parare il colpo:

– Quand'era vivo però, penso abbia avuto modo di vederlo ogni giorno per circa cinque anni, di tempo ne avrà avuto per osservarlo – rilevò Vel'čaninov malevolo e insolente (44).

Ed ecco il risultato di questa “mossa estremamente infelice” di Vel'čaninov:

– Ma perché, all'epoca io... all'epoca io forse sapevo? – di colpo sbottò Pavel Pavlovič, come uscendo di nuovo dall'angolo, quasi contento che finalmente gli fosse stata posta la domanda che aspettava da tempo. – Ma per chi mi ha preso, Aleksej Ivanovič?

E nel suo sguardo all'improvviso brillò un'espressione del tutto nuova e inattesa, che parve trasformare completamente il suo viso astioso, fino a quel momento contratto in una vile smorfia (44).

Non riporterò e non descriverò tutte le altre “mosse” dei due contendenti. Qui ogni replica del dialogo rappresenta una perlina, e tutto questo ricamo dialogico potrebbe essere commentato in modo altrettanto logico come un partita di Morphy o di Anderssen.¹⁸ È importante solo notare che se fino alla fine Vel'čaninov cerca inutilmente di chiarire la logica e lo scopo del gioco di Pavel Pavlovič, quest'ultimo ha già chiaro da tempo lo scopo e l'intenzione da parte di Vel'čaninov di conoscere tutto fino in fondo: «– Le piacerebbe proprio sapere in che modo sono venuto a conoscenza di Stepan Michajlovič!» (45)

Comunque sia, anche qui non tutto sembra chiarito. A quanto pare, anche Pavel Pavlovič da parte sua deve far luce su un mistero, o meglio, verificare qualcosa riguardo a Vel'čaninov che per lui è già una certezza. Ciò porta al momento culminante del bacio tra marito e amante. Non si sa se per Pavel Pavlovič questo mistero-certezza si sia in qualche modo chiarito, ma la tirata di Vel'čaninov dopo il bacio e il comportamento di Pavel Pavlovič ci pongono davanti a un nuovo mistero.

– E adesso, adesso... – gridò di nuovo Pavel Pavlovič in un'ebbra frenesia, fulminandolo con gli occhi ubriachi, – adesso ecco cosa: allora avevo pensato: «Dunque anche lui? Ma se lui, avevo pensato, se anche lui, a chi si può dunque credere dopo questo!»

D'un tratto Pavel Pavlovič si inondò di lacrime.

¹⁸ Il riferimento è a due celebri scacchisti, lo statunitense Paul Morphy (1837-1884) e il tedesco Adolf Anderssen (1818-1879).

– Lo capisce, allora, che amico lei è rimasto per me, adesso?
 E corse fuori dalla stanza col suo cappello. Come dopo la prima visita di Pavel Pavlovič, Vel'čaninov se ne stette lì fermo per qualche minuto.
 «Eh, un buffone ubriaco, nient'altro!» – e alzò le spalle.
 «Proprio nient'altro!» confermò con energia dopo essersi spogliato e coricato a letto (49).

Il duello si è nuovamente interrotto e, come era accaduto la prima volta, si è interrotto di fronte a un nuovo mistero. Vel'čaninov è venuto a “sapere” ben poco, ma questo ulteriore “incontro” o scontro non è stato infruttuoso per lui. Ha iniziato a fiutare la tattica dell'avversario, a sospettare in quale direzione egli abbia progettato di realizzare il proprio pensiero: «Uhm... capisce fin troppo bene di che si tratta, e si vendicherà di me per mezzo di Liza!», pensò spaventato (49) (inizio dell'VIII capitolo). Per cui, all'apparenza, niente di più facile: sarebbe stato sufficiente separare definitivamente dal nemico Liza, l'anello che lo legava a lui; tuttavia le cose si complicano perché questo anello in realtà non può essere spezzato. Il “*motivo di Liza*” svolge dunque la funzione di *avviare la seconda fase dell'intreccio relativo al duello*. Non c'è bisogno di alcun stimolo irrazionale, di alcun *demon of perversity* alla Edgar Poe per spiegare l'attrazione di Vel'čaninov nei confronti di Trusockij, per quanto essa trovi espressione in queste caratteristiche forme espositive intermittenti: «“Uhm... certo non posso permettergli delle trovate come quelle di ieri”, arrossì all'improvviso, “e... e invece sono già le undici passate e lui non arriva”» (49-50). Dopo lo «schiaccio del giorno prima» sta aspettando il suo offensore fino ad averne quasi «nostalgia». Tutto dipende dal fatto che *l'anello in questo caso è attivo*: Liza sta aspettando che Vel'čaninov conduca da lei il padre ufficiale.¹⁹ Ciò spinge persino Klavdija Petrovna Pogorel'cev, che aveva consigliato a Vel'čaninov di interrompere il prima possibile tutti i rapporti con Trusockij, a pregarlo quasi contemporaneamente di «“provare ancora una volta a portare qui quello scellerato”» (52).

Ma quella attuata tramite Liza non è l'ultima vendetta di Trusockij. I tentativi di sottrarsi alla visita dai Pogorel'cev formano una nuova rete nella quale egli cattura, per così dire, il proprio antagonista. Al breve incontro sul ponte durante i funerali di Bagautov segue un altro lungo episodio del duello che occupa tutto il nono capitolo intitolato *Il fantasma*. Il motivo di Liza incornicia questo nuovo incontro. Esso costringe Vel'čaninov a ospitare nella sua stanza per la notte il suo “nemico rapace” e, per così dire, conclude negativamente l'incontro con la nuova fuga di Trusockij. Ma tutta la parte centrale dell'episodio si sviluppa sulla base di motivi di tipo diverso.

Liza come strumento di vendetta è in sostanza già stata utilizzata da Trusockij: è già condannata, destinata a morire. Ma per il suo trionfo ciò non è ancora sufficiente. A partire da questo momento il duello sembra muovere il primo passo verso la sua *terza fase*. Essa è contrassegnata, come verrà mostrato in seguito, da un massimo grado di attività da parte di entrambi i contendenti. Ed è proprio qui che risuona ancora una volta il tema del “tipo rapace”. Innescato incautamente da Vel'čaninov, esso ha generato nell'animo di Trusockij un germoglio, ha concentrato su di sé tutto l'andamento dei suoi

¹⁹ L'analisi psicologica del complesso stato di Liza non rientra nei miei compiti. Mi limito, quindi, a riportare la spiegazione fornita dallo stesso autore tramite le parole di Klavdija Petrovna Pogorel'cev: «[...] è una bambina orgogliosa e testarda, si vergogna di stare qui da noi, e che suo padre l'abbia abbandonata in questo modo; secondo me il suo malessere è tutto qui» (52) [N.d.A.].

pensieri e in certo qual modo ha temporaneamente oscurato “la cosa importante”. Ecco perché, quando nella scena oggetto di analisi Vel’čaninov, che non abbozza per la prima volta all’amo, pone la questione in modo risoluto («– Pavel Pavlovič, parli chiaro! Lei è intelligente, lo riconosco ancora una volta, ma le assicuro che è sulla strada sbagliata! Parli chiaro, agisca con franchezza e, le dò la mia parola, risponderò a tutto quello che vorrà chiedermi!», 54), Trusockij non gli chiede la cosa importante, ma... del “tipo rapace”:

– Visto che lei è così buono, – Pavel Pavlovič gli si avvicinò con cautela, – ecco, mi interesserebbe molto quella cosa che ha menzionato ieri sul “tipo rapace”!..

Vel’čaninov sputò e riprese a camminare a passi ancor più rapidi per la stanza.

– No, Aleksej Ivanovič, non sputi, perché mi interessa molto e sono venuto *apposta* per chiarire... (55)

Il “tipo rapace” diventa la tela su cui Trusockij ricama il suo gioco al duello secondo motivi nuovi. Esso spinge Vel’čaninov a caratterizzare e a giudicare in modo esplicito la persona di Trusockij (55) e, d’altro lato, dà l’occasione a Trusockij di formulare la terribile allusione-minaccia per mezzo della “storiella” del testimone di nozze che aveva pugnalato lo sposo (55-56). Ed ecco di nuovo il brillante risultato di questo gioco:

– Se-ne-vaa-da al diavolo, – prese d’un tratto a urlare Vel’čaninov con una voce che non era la sua, come se gli si fosse rotto dentro qualcosa, – se-ne-vaa-da al diavolo con questo suo ciarpame da sottosuolo, lei stesso non è altro che ciarpame da sottosuolo, – *si è messo in mente di spaventarmi* – aguzzino di una bambina, essere ignobile, delinquente, delinquente, delinquente! – gridava fuori di sé respirando con affanno a ogni parola (56).

Ma le intimidazioni non finiscono qui, e il terribile episodio del *Fantasma* (l’ombra di Natal’ja Vasil’evna) e l’ulteriore trovata di Pavel Pavlovič alla ricerca dell’«oggetto domestico assolutamente indispensabile» in certo qual modo anticipano la futura scena dello scontro decisivo che concluderà l’intero duello.

La fase del duello in cui Liza si trova nell’arena dello scontro non si è tuttavia ancora esaurita, essa si concluderà solo dopo la sua morte con quella che a suo modo risulta essere *la scena culminante presso il “locale”*.

Se fino ad ora la tattica di Trusockij ha portato Vel’čaninov a tutta una serie di passi falsi, a voler esprimersi con indulgenza, oppure, diciamo, a tutta una serie di confessioni che sono andate a formare innumerevoli piccoli climax nel dialogo dei duellanti, in questa scena quella tattica porta a raggiungere il *colmo reciproco della franchezza di entrambi i contendenti*:

– Lo capisci o no, mascalzone ubriaco, che senza di te non si potrà nemmeno seppellirla! – gridò [Vel’čaninov] respirando affannosamente.

Quello girò la testa verso di lui.

– Quel sottotenente... d’artiglieria... se lo ricorda? – biascicò con la lingua impastata.

– Co-osa? – urlò Vel'čninov in un tremito doloroso.
 – Eccoti il padre! Cercalo... per sepperlirla...
 – Menti! – gridò Vel'čninov come smarrito. – Lo dici per cattiveria...
 lo sapevo che saresti arrivato a questo!

Fuori di sé, portò il suo terribile pugno sopra la testa di Pavel Pavlovič. Ancora un istante e, forse, lo avrebbe ucciso con un sol colpo; le signore lanciarono un grido e balzarono all'indietro, ma Pavel Pavlovič non battè nemmeno ciglio. Un accesso di ferocia animalesca gli deformava tutto il volto

– Sai, – proferì in modo decisamente più fermo, come se la sbornia gli fosse passata, – come diciamo noi russi ...? (E pronunciò la peggior bestemmia possibile da riportare sulla carta stampata). Allora vacci! – Poi si divincolò con forza dalla presa di Vel'čninov, fece un passo all'indietro e per poco non cadde. Le dame lo sostennero e questa volta si misero a correre, gridando e quasi trascinando con sé Pavel Pavlovič. Vel'čninov non lo inseguì (61).

Ciò che qui ho definito come franchezza da parte di Trusockij non rappresenta la rivelazione definitiva del mistero, rivelazione di cui Vel'čninov ha ancora bisogno. Al contrario, con l'allusione al sottotenente d'artiglieria, che ha preso il posto di Vel'čninov una volta che questi è stato lasciato da Natal'ja Vasil'evna, in un certo senso Trusockij copre le tracce dell'origine di Liza. Ma si tratta pur sempre dello stesso procedimento secondo cui egli sfida l'antagonista a essere franco, procedimento che raggiunge in modo brillante il proprio obiettivo («Menti!», risponde Vel'čninov). Il momento culminante della franchezza di Trusockij consiste qui nell'esternazione del suo odio per Vel'čninov, che per la prima volta trova espressione in una bestemmia (oltretutto, «la peggiore possibile da riportare sulla carta stampata»), quasi una maledizione.

Il duello sembrerebbe essersi concluso. Uno dei due antagonisti, dopo aver sferrato il proprio attacco verbale, per la prima volta così diretto e aperto, viene «trascinato via» dal campo di battaglia, l'altro «non lo insegue»; il secondo anello della loro contesa, Liza, muore. In effetti, Vel'čninov rimane nuovamente da solo, e *di nuovo si manifestano i segni del suo precedente caos spirituale*, e il tempo, che prima dei funerali di Liza era stato scandito in modo così preciso in giorni, ore e addirittura minuti, si diluisce nuovamente in un intervallo vuoto di due settimane:

Per ben due settimane vagò senza meta per la città, in solitudine, urtando i passanti mentre era assorto nei propri pensieri. A volte passava giornate intere chiuso in casa steso sul divano, dimentico delle cose più comuni (62).

Questo intervallo configura una sorta di *pausa nel sjužet*: non solo il tema del duello tace, ma anche la partita di contorno riguardo all'«affare» di Vel'čninov, ovvero la lite giudiziaria, addirittura perde la funzione pseudo-organizzante che aveva avuto all'inizio del racconto in riferimento al caos di Vel'čninov:

I Pogorel'cev varie volte lo mandarono a chiamare: lui prometteva di andare e subito dopo se ne dimenticava. Klavdija Petrovna andò addirittura di persona da lui, ma non lo trovò mai a casa. Lo stesso successe col suo avvocato, che nel frattempo aveva qualcosa da comunicargli: era riuscito ad appianare in modo estremamente abile la lite giudiziaria e i contendenti erano disposti a un accordo a fronte di una quota del tutto insignificante dell'eredità che rivendicavano. Non rimaneva che acquisire il consenso dello stesso Vel'čaninov (62).

Ed ecco:

Quando finalmente lo trovò a casa, l'avvocato si stupì dell'estrema fiacchezza e indifferenza con cui lo aveva ascoltato quel cliente solo fino a poco tempo prima così impaziente (62).

E come allora, prima del "duello", Dostoevskij aveva diagnosticato la condizione del suo eroe definendola come una «tristezza *priva di oggetto*», così ora egli indica in modo ancora più preciso che «Vel'čaninov *si dimenticava dello stesso scorrere del tempo*». «Tutto lo scopo della sua vita, balenatogli davanti in una luce così gioiosa, all'improvviso si era spento inghiottito dalla tenebra eterna» (62).

È la fine, e avrebbe potuto essere la fine del racconto sul caos diventato cosmo e di nuovo disorganizzatosi in caos. Nelle pagine conclusive del capitolo decimo *Al cimitero* di fatto sembra che inizino a risuonare delle note consone a un epilogo, che tuttavia, lo sottolineo, non violano quella tonalità astratta nel cui solco il racconto è ritornato. La scena conclusiva del secondo gruppo di cinque capitoli si apre infatti con una *caratteristica datazione indefinita*:

Un giorno, e senza quasi sapere come, si ritrovò nel cimitero in cui era stata sepolta Liza, [...] e quando si inginocchiò sulla tomba e la baciò, all'improvviso si sentì sollevato. [...] per la prima volta dopo molto tempo una specie di speranza gli rinfrancò persino il cuore. [...] Il flusso di una fede pura e placida in qualcosa gli riempì l'anima. «È Liza che me l'ha mandata, è lei che mi parla», gli venne di pensare (63).

Ma nel capitolo vi è ancora un capoverso che per la sua funzione narrativa corrisponde esattamente al passaggio modulante che, in sostituzione di una pausa, lega la parte di un componimento musicale a un'altra. In concerto l'*ouverture* di un'opera, in quanto tutto in sé conchiuso, può essere eseguita separatamente, mentre a teatro, in quanto modulazione organica, introduce gli ascoltatori all'opera stessa, formando con essa un tutto altrettanto unico, ma complesso. Anche nell'*Eterno marito* il tono conciliante dell'epilogo al termine del decimo capitolo, che conclude in modo organico il secondo gruppo di cinque capitoli della narrazione, ci introduce senza una pausa ma, appunto, attraverso un simile passaggio modulante nella *terza fase di sviluppo del sjuzet* che attraverso nuovi motivi riporta in vita il precedente tema del duello all'apparenza silente:

Era ormai quasi buio quando uscì dal cimitero per tornare a casa. Non molto lontano dai cancelli del cimitero, lungo la strada, in una casetta bassa di legno si trovava una specie di bettola o di mescita; attraverso le finestre aperte si vedevano gli avventori seduti ai tavoli. *All'improvviso gli parve* che uno di loro, seduto vicino alla finestra, fosse Pavel Pavlovič, e che anche lui l'avesse visto e lo osservasse incuriosito dalla finestra. Passò oltre e ben presto sentì che qualcuno tentava di raggiungerlo; era proprio Pavel Pavlovič che lo rincorreva; probabilmente, mentre guardava dalla finestra, l'espressione *conciliante* del viso di Vel'čaninov lo aveva attirato e lo aveva rincuorato. Raggiuntolo, sorrise timidamente, ma non più con quel sorriso ubriaco di prima; al contrario, non era affatto ubriaco.

– Salve, – disse.

– Salve, – rispose Vel'čaninov (63).

Come si vede dalla citazione, l'agente principale del tema del duello, che era stato messo a tacere, riappare «*all'improvviso*». Ma questo carattere improvviso, accentuato tra l'altro dall'atmosfera vagamente inquietante (il buio ecc.), non contrasta col tono conciliante dell'epilogo (Pavel Pavlovič è corso dietro a Vel'čaninov proprio perché «l'espressione *conciliante*» del suo viso «lo aveva attirato e rincuorato»). Entrambi i contendenti si incontrano già diversi (Vel'čaninov rappacificato e Trusockij sobrio) e lo fanno in modo semplicemente diverso («Salve» e «Salve»), come se in effetti una determinata fase del duello si fosse conclusa e non ci fosse motivo per riprenderlo. Su questo *Nullpunkt*, come dicono i tedeschi, viene costruito il passaggio alla terza parte del racconto, al terzo gruppo di cinque capitoli.

LA TERZA PARTE DEL RACCONTO

Già a partire dalle prime righe del capitolo undicesimo, che dal punto di vista del contenuto rappresenta la continuazione della precedente scena dell'incontro nei pressi del cimitero, l'esposizione, che si era rappacificata e rasserenata, riprende il precedente ritmo ribollente e nervoso che caratterizza assieme Vel'čaninov e Trusockij.

La ripresa del precedente ritmo teso dell'esposizione è condotta con una gradualità virtuosistica. Cercherò di descriverla.

Prima fase: viene messo a fuoco il “nuovo sentimento” di Vel'čaninov nei confronti di Trusockij, che trova espressione in quel “salve” neutro, rispetto al quale l'autore non fornisce alcuna indicazione circa la sua intonazione; Vel'čaninov «[...] incontrava ora quell'uomo senza astio» e «[...] in quel momento nei suoi sentimenti verso di lui c'era qualcosa di completamente diverso, e addirittura la voglia di qualcosa di nuovo» (63). Ma subito questo “nuovo sentimento” gli sembra «terribilmente strano» e «dopo aver risposto quel “salve” si stupì di se stesso» (ivi).

La “stranezza” di quella calma che sorprende lo stesso Vel'čaninov si riflette anche nella seconda replica alla frase neutra di Trusockij «– Che serata piacevole»: «– Non è ancora partito, – proferì Vel'čaninov, *come se non facesse una domanda*, ma riflettesse tra sé continuando a camminare» (64).

Seconda fase: la domanda neutra di Vel'čaninov – «come se non facesse una domanda» – suscita una risposta da parte di Trusockij che sposta la conversazione dalla sfera neutrale delle “chiacchiere sul tempo” a quella del con-

tenuto concreto e personale: «– Ci ho messo più del previsto, ma il posto l'ho avuto, e la promozione anche. Parto sicuramente dopodomani» (64). Questa risposta “concreta” tocca immediatamente e con precisione un'altra corda dell'anima di Vel'čaninov, una di quelle che avevano animato i loro dialoghi precedenti: d'un tratto Vel'čaninov si interessa al suo antagonista, a dire il vero, non si capisce nemmeno perché, ma nella sua replica egli perde ormai il proprio automatismo: «– Ha avuto il posto? – *domandò questa volta*». A partire da questo istante il meccanismo a orologeria del dialogo-duello si è messo in moto: «– E perché no? – *si risentì all'improvviso* Trusockij mentre il viso gli si contraeva in una smorfia». Ingranaggio dopo ingranaggio le repliche si susseguono l'una all'altra: «– L'ho detto così per dire – *si giustificò* Vel'čaninov e, accigliatosi, guardò Pavel Pavlovič di traverso» (ivi).

E arriviamo alla *terza fase*: Vel'čaninov perde tutta la sua conciliante indifferenza nei confronti di Trusockij. Lo osserva, si pone domande su di lui: «*Con suo stupore*, l'abito, il cappello col crespo e tutto l'aspetto del signor Trusockij erano incomparabilmente più decorosi rispetto a due settimane prima». «“Che cosa ci faceva in quella bettola?” *continuava a pensare*» (64).

Continuando, possiamo anche non esaminare l'esposizione parola per parola: nel precedente ritmo nervoso del dialogo anche il fallimento del nuovo sentimento di Vel'čaninov si percepisce in quanto organicamente preparato: «D'un tratto gli venne una voglia matta di levarselo di torno; quella sua disponibilità a un sentimento di tipo nuovo in un attimo era svanita», e «Vel'čaninov se ne tornò a casa *ancora una volta* tutto sottosopra. Avere a che fare con “quell'uomo” andava al di là delle sue forze. Mentre si coricava pensò di nuovo: “Perché era lì vicino al cimitero?”» (64).

Allo stesso tempo, il riemergere dell'idea del “signore col crespo sul cappello” fa sì che il caos privo di oggetto di Vel'čaninov si riempia ancora una volta di un contenuto vitale e attivo, all'inizio ancora casuale, poco motivato, quasi irrazionale; ciononostante, se non un'attività, per lo meno il desiderio di una qualche attività lo risveglia dall'entropia in cui era precipitato dopo i funerali di Liza:

Il giorno dopo al mattino presto si decise infine ad andare a trovare i Pogorel'cev, si decise contro voglia; in quel momento gli risultava troppo penoso che qualcuno si interessasse a lui, persino se si trattava dei Pogorel'cev. Ma quelli erano così preoccupati per lui che bisognava assolutamente andarci (64).

Ma i Pogorel'cev hanno già recitato la propria parte, che ha fatto da sfondo alla seconda fase del duello, essi sono usciti di scena, quest'ultima ora è cambiata. La nuova fase deve originarsi in una nuova ambientazione, e l'esitazione di Vel'čaninov, «ci vado o non ci vado?» (64), si risolve quando Pavel Pavlovič all'improvviso appare di nuovo a casa sua.

Da questo istante si manifesta con chiarezza *un motivo nuovo, che riconduce il racconto al tema principale del duello* e che aveva già trovato espressione nel titolo del capitolo undicesimo: *Pavel Pavlovič prende moglie*. Nella terza parte del racconto la “fidanzata” di Pavel Pavlovič rappresenta il nuovo anello che porta al nuovo scontro e alla nuova lotta tra Trusockij e Vel'čaninov. In che modo questo personaggio del tutto nuovo, che non ha alcun legame con Vel'čaninov, assume una funzione analoga a quella svolta dalla defunta Natal'ja Vasil'evna e da Liza? Quale logica presiede all'intenzione di Trusockij di

coinvolgere il proprio nemico Vel'čaninov a partecipare a questa sua nuova impresa? Questi interrogativi fanno pensare a qualcosa che Dostoevskij condivide con Edgar [Allan Poe – A.M.] e che ha a che fare col tema psicologico del “demone della perversione”. Lo stesso Vel'čaninov non riesce a raccapezzarsi:

“[...] possibile che non vi sia alcun *trucco* [corsivo di Dostoevskij] nel fatto di avermi invitato? Possibile che faccia veramente assegnazione sulla mia nobiltà d'animo?” continuò, quasi offeso da quest'ultima supposizione. “Ma chi è, un buffone, un imbecille o un ‘eterno marito’? Ciò supera ogni limite!” (70).

Ma l'irrazionalità di questa nuova giustificazione dell'ennesima variazione sul tema principale, a guardar bene, appare in certa misura falsa. L'invito ad che Trusockij rivolge a Vel'čaninov di andare in visita dalla famiglia della “fidanzata” dal punto di vista psicologico viene accuratamente motivato. Solo che questa motivazione psicologica risulta complessa al massimo grado. L'analisi dell'“eterno marito” sotto questo aspetto, in quanto carattere, non rientra nel mio compito diretto, ma ritengo indispensabile indicare in che cosa l'autore suggerisca di vedere la spiegazione della strana mossa di Trusockij, la quale forma l'*incipit* di tutta la terza parte del racconto.

Dopo aver invitato Vel'čaninov, Trusockij stesso dà la spiegazione:

– Si tratta solo di un mio smodato desiderio e di nient'altro [...] non le nascondo che c'è anche un motivo. Ma il motivo vorrei rivelarglielo dopo, ora la prego solo in via del tutto eccezionale... (65)

Da un lato, questo “motivo” viene successivamente spiegato dallo stesso Trusockij nel dialogo che precede la conclusione del duello fatale:

– Mi dica alla fine, [...] perché mi ha trascinato laggiù? Per che cosa le servivo laggiù? [chiede Vel'čaninov]
 – Per provare, – di colpo Pavel Pavlovič sembrò turbarsi.
 – Provare che cosa?
 – L'effetto... Veda, Aleksej Ivanovič, è solo una settimana che io... cerco laggiù [...]. Ieri l'ho incontrata e ho pensato: “Non l'ho mai vista in compagnia, per così dire, di estranei, ossia di uomini, a parte me” [...].
 “Possibile che stia dicendo tutta la verità?” – Vel'čaninov rimase di stucco (86).

E più avanti in quello stesso dialogo, quando Trusockij, d'un tratto, in risposta alle perplessità e alla conseguente furia di Vel'čaninov afferma: «– Desideravo fare la pace con lei, Aleksej Ivanovič!» (88), il motivo viene posto sotto una luce diversa. D'altro canto, in diversi punti del racconto Vel'čaninov esprime varie supposizioni riguardo a questo motivo. In primo luogo, sotto l'effetto della prima impressione scaturita dalla conoscenza con gli Zachlebinin:

Sin dalle prime parole della conversazione Vel'čaninov notò che lo stavano aspettando e che il suo arrivo, quale amico di Pavel Pavlovič desideroso di fare la loro conoscenza, era stato annunciato addirittura con una certa solennità. Il suo sguardo acuto ed esperto in faccende del genere ben presto arrivò persino a distinguere in tutto ciò qualcosa di particolare: a giudicare dall'accoglienza fin troppo amichevole dei genitori, dall'aspetto e dall'abbigliamento particolare delle ragazze [...] gli balenò il dubbio che Pavel Pavlovič avesse giocato d'astuzia e con ogni probabilità avesse suggerito, pur senza parlarne in modo diretto, l'idea di lui come di uno scapolo annoiato, della "buona società", con un patrimonio, il quale molto, molto probabilmente, in definitiva si sarebbe deciso a "porre fine" alla sua condizione e ad accasarsi, "tanto più che l'eredità l'aveva ricevuta". A quanto pare, la maggiore delle *mademoiselle* Zachlebinin, [...] proprio quella [...] in merito alla quale Pavel Pavlovič si era espresso come di una fanciulla incantevole, pareva fosse in qualche misura intonata alla circostanza (70-71).

E infine, nel dialogo che precede la notte fatale, in preda a un'irritazione estrema Vel'čaninov fornisce una nuova spiegazione del motivo, quello che costituisce l'obiezione principale rispetto al primo chiarimento dello stesso Pavel Pavlovič:

– [...] E se vuole, se vuole le dimostro subito che lei non solo non mi vuole bene, ma mi odia, con tutte le sue forze, e che sta mentendo senza neanche rendersene conto: lei mi ha preso e mi ha portato lì assolutamente non per quello scopo ridicolo, per mettere la sua fidanzata alla prova (come poteva solo venirle in mente una cosa del genere!), ma semplicemente ieri mi ha visto e si è *indispettito* [corsivo di Dostoevskij], e mi ha portato lì per mostrarmela e per dirmi: "Guarda com'è bella! Lei sarà mia; dai, provaci un po' adesso!" *Lei mi ha lanciato una sfida*. Forse non lo sapeva nemmeno lei, ma è andata così, perché lei tutto questo lo ha provato... (87)

Quale di tutti questi motivi è quello vero? Se il quesito viene posto in riferimento a una qualche psicologia autentica di Trusockij, esso rimane al di fuori dei nostri interessi. Possono porsi domande del genere gli psicologi che analizzino Trusockij come tipo, ma noi che analizziamo *L'eterno marito* in qualità di opera artistica, oppure, che è come dire la stessa cosa, come un organismo individuale, ossia irripetibile, possiamo porci questa domanda solo a un altro livello: quale di questi motivi rappresenta quello più organico per introdurre nell'azione del racconto *il motivo della "fidanzata dell'eterno marito"* in quanto anello in grado di riunire i due contendenti in un rinnovato "duello"? Naturalmente, tutti e quattro i motivi sono artisticamente organici in quanto caratterizzano la complessa psiche non solo di Trusockij, ma in parte anche di Vel'čaninov (nelle sue frasi, poiché queste frasi, in quanto tali, caratterizzano anche Vel'čaninov in quanto è colui che le pronuncia). Poiché la questione riguarda il significato funzionale che il "motivo" svolge nella composizione del *sjuzet* del duello, indubbiamente dobbiamo mettere in evidenza quest'ultimo motivo: *l'invito di Trusockij racchiudeva in sé una sfida*,

in quanto quell'invito ha rinnovato il duello: questa è la sua funzione compositiva.

Devo notare che esiste un altro legame tra questi nuovi componenti del contenuto del racconto nella sua terza parte e gli elementi del contenuto dati in precedenza. Zachlebinin, il padre della "fidanzata", rappresenta «quello stesso consigliere di stato che lui [Vel'čaninov] circa un mese prima aveva ripetutamente cercato senza mai trovarlo in casa e che, come era emerso, nella sua causa aveva agito a vantaggio della controparte» (66); inoltre, l'appuntamento di Vel'čaninov con il consigliere di stato era stato a suo tempo intralciato da Trusockij (all'epoca ancora solo "il signore col crespo sul cappello") nel corso del suo quarto incontro con Vel'čaninov (vedi sopra).

In tal modo la casa degli Zachlebinin rappresenta in un certo senso *il punto focale del sjužet*, nel quale i diversi raggi della *fabula* si intersecano e le varie parti si armonizzano almeno in parte tra loro. L'"affare" di Vel'čaninov si era concluso positivamente già alla fine del secondo gruppo di cinque capitoli. In relazione a questo *sjužet* secondario e parallelo, nel quale, per così dire, il vecchio Zachlebinin aveva giocato un ruolo da dietro le quinte, la comparsa di Vel'čaninov a casa degli Zachlebinin svolge la funzione di una sorta di epilogo, tramite il quale questo *sjužet* secondario e parallelo si conclude.

Riguardo a tutta la costruzione, ovvero all'architettura esteriore della narrazione, *per ciò che concerne l'introduzione dei componenti secondari del contenuto* devo notare *una certa simmetria* nel secondo e nel terzo blocco di cinque capitoli. La casa degli Zachlebinin rappresenta il *pendant* architettonico della casa dei Pogorel'cev. Tra l'altro, entrambi questi componenti vengono introdotti dal segnale dell'invito che ognuno dei due contendenti rivolge all'altro: Vel'čaninov che invita Trusockij dai Pogorel'cev, Trusockij che invita Vel'čaninov dagli Zachlebinin. Limito ora a questo i confronti, in quanto essi riguardano più l'architettura *esteriore* (la costruzione) del racconto (di cui si riparerà in generale nelle conclusioni) piuttosto che quella *interiore* (la composizione), sulla quale qui è concentrata prevalentemente l'attenzione.

Torniamo al tema del duello. L'invito a vedere la fidanzata si è rivelato dunque essere una sfida, e a casa degli Zachlebinin il duello in effetti ricomincia. Il suo tema fa breccia già nel dodicesimo capitolo (*In casa Zachlebinin*), dove la sfida di Trusockij sortisce risultati per lui pessimi; ma questo capitolo, elaborato su temi nuovi, ci allontana un po' dal tema fondamentale e forma una specie di intermezzo rispetto alla linea principale della narrazione. Il tema del duello comincia propriamente a risuonare non appena i due contendenti rimangono a tu per tu mentre lasciano con la stessa carrozza la dacia degli Zachlebinin. Questa terza fase del duello occupa quindi i tre ultimi capitoli, il tredicesimo, il quattordicesimo e il quindicesimo. Quello di mezzo, il quattordicesimo, *Sašen'ka e Naden'ka*, forma anch'esso una sorta di intermezzo, tra l'altro, nello stile, caratteristico di Dostoevskij, del *pamphlet*, cosa che lo distingue ancor di più come parte estranea all'organismo principale del racconto. Qui vengono sviluppati alcuni temi del capitolo dodicesimo che formano così un nuovo *sjužet* parallelo e secondario. Ma questo *sjužet* parallelo ha una determinata funzione in relazione a quello principale, intrecciandosi ad esso e influenzando in modo specifico il tema del duello. Lo schema del *sjužet* è il seguente: il duello di Trusockij e Vel'čaninov nella sua terza fase viene provocato (la "sfida" di Trusockij) per il tramite del motivo della "fidanzata". Da parte sua la fidanzata "Naden'ka" coinvolge per così dire Trusockij in un "duello" secondario con l'altro suo fidanzato "Sašen'ka". In questo secon-

do duello il personaggio principale Vel'čaninov occupa una posizione marginale, da spettatore, benché attivo.

Ma dal punto di vista interiore, il rinnovarsi del duello tra Trusockij e Vel'čaninov non è sollecitato dal motivo della “fidanzata”. Quest'ultimo lo ha provocato, è questa la sua funzione in relazione al *sjužet* principale. Di per sé esso si sviluppa in tema nelle diramazioni secondarie del racconto, le quali formano i capitoli dodicesimo e quattordicesimo da noi definiti come intermezzo. La sollecitazione principale del duello rimane, come in precedenza, il mistero legato a Natal'ja Vasil'evna, che ovviamente comprende anche il motivo di Liza.

Fino a questo momento il mistero su che cosa sappia in fin dei conti Trusockij di Vel'čaninov riguardo ai suoi rapporti con Natal'ja Vasil'evna, e poi con Liza, non è stato sciolto. Non è stata pronunciata l'“ultima parola”. Trusockij la *deve* pronunciare, Vel'čaninov la *deve ascoltare*. Solo allora il duello si concluderà; essi potranno “pareggiare i conti” solo quando si aprirà quest'ultima valvola, sulla quale preme l'intera massa del caos inconscio che si era dolorosamente gonfiata nell'animo di entrambi i contendenti all'epoca della *Vorgeschichte* a T.

Ma se finora era stato proprio Vel'čaninov a cercare di raggiungere quest'ultima linea (si veda la sua “attrazione” pseudo-irrazionale per Trusockij nella seconda fase del duello), mentre Trusockij se ne allontanava come respinto dall'irruenza di Vel'čaninov, ora i loro ruoli cambiano. Con la morte di Liza per Vel'čaninov il legame con Trusockij si è interrotto, il suo mondo interiore si è riorganizzato (si veda la scena sulla tomba). Per Trusockij invece il legame con Vel'čaninov non si è affatto interrotto, ed egli ha cercato di agganciare Vel'čaninov favorendone l'incontro altrettanto pseudo-irrazionale con la “fidanzata”. Allora Vel'čaninov *era riuscito a invitare* Trusockij a casa sua, ora è Trusockij che *si autoinvita* da Vel'čaninov: «– Stavo venendo da lei, – Pavel Pavlovič si rivolse a Vel'čaninov per avvisarlo quando ormai erano vicini alla casa di quest'ultimo» (84). Da parte sua Vel'čaninov vorrebbe interrompere il duello:

– Anch'io le ho premesso che avrei detto la mia “ultima” parola, – iniziò riuscendo ancora a trattenere l'irritazione interiore, – ed eccola qui questa parola: ritengo in coscienza che tutte le faccende tra di noi si siano concluse, da entrambe le parti, cosicché non abbiamo proprio nulla da dirci; mi ha sentito? Proprio nulla. Perciò sarebbe meglio che lei ora se ne andasse e io chiudessi dietro di lei la porta (84).

Trusockij attacca, Vel'čaninov arretra, ma il contenuto sviluppato nel corso del racconto li ha già condotti entrambi alla linea fatale. Ed ecco che Trusockij alla fine pronuncia la parola inquietante:

– Su, Aleksej Ivanovič, pareggiamo i conti! – proferì Pavel Pavlovič, ma guardandolo negli occhi in modo particolarmente mite.
 – Pa-re-ggia-mo i conti? – si stupì terribilmente Vel'čaninov. – Ha pronunciato una parola veramente strana! “Pareggiamo i conti” rispetto a cosa? Mah! Non sarà mica questa la sua “ultima parola”, quella che poco fa aveva promesso di... svelarmi?
 – Proprio quella (84).

E di nuovo è sufficiente che Vel'čaninov faccia un passo in direzione dell'antagonista che quello nuovamente arretra, persino in quest'ultimo combattimento. E quando Vel'čaninov da parte sua ora chiede («corrucciato» e «dopo un silenzio piuttosto prolungato») risolutamente: «– E a proposito di che cosa voleva pareggiare i conti?» (85), Trusockij si trincerò dietro il tema secondario della fidanzata per evitare quello principale della moglie defunta: «– Non ci vada più lì [ossia, dagli Zachlebinin], – bisbigliò quasi con voce supplicante [...]». Appare chiaro che non si tratta dell'ultima parola, dell'ultima linea. Non a caso Vel'čaninov gli replica con una risata malevola: «Ma come? Allora si trattava solo di questo?» (ivi)

L'intero contenuto del *sjužet* del duello dostoevskiano, nel suo ampio sviluppo, si compone di questo gioco di forze che si attraggono e si respingono, che avanzano e arretrano. Il duello può concludersi solo quando entrambi i contendenti si attaccheranno a vicenda, oppure quando di fronte all'attacco da parte di uno dei due l'altro non arretrerà, quel momento fatale al quale ora il racconto giunge.

Fino a questo momento le “domande” di Vel'čaninov, per quanto poste in modo diretto, ammettevano da parte di Trusockij una risposta indiretta, l'allontanarsi dal discorso oppure l'essere reticente. In ciò si manifestava una sorta di regolazione reciproca, per così dire, della lotta. Ora arriva il momento in cui entrambi i contendenti hanno come perso l'autocontrollo. Sono indicative della tensione di questo momento una serie di notazioni che accompagnano le ulteriori repliche-domande di Vel'čaninov: «*In un altro momento sarebbe inorridito per l'ingenuità della sua domanda repentina*» (86-87), «[...] [Vel'čaninov] *non riuscì più a trattenersi, pur consapevole di tutto ciò che di mostruoso aveva la sua curiosità*» (87).

La consapevolezza di «tutto ciò che di mostruoso aveva la sua curiosità» allo stesso tempo sembra svelare i punti deboli dell'avversario, di cui l'altro contendente approfitta. L'orrore e lo spavento di Vel'čaninov per come era stata posta quella domanda che conduceva direttamente al mistero determina la risolutezza nelle azioni di Trusockij: «[...] Pavel Pavlovič alzò gli occhi e osservò il suo nemico con sguardo limpido, ormai per nulla imbarazzato. Vel'čaninov d'un tratto ebbe paura: decisamente non voleva che succedesse qualcosa o che la cosa oltrepassasse il limite, tanto più che era stato lui a provocarlo» (87).

Ma la risolutezza della risposta di Trusockij è, in misura significativa, altrettanto involontaria della curiosità di Vel'čaninov. La reciproca perdita di autocontrollo dei contendenti determina appunto quel «tono inatteso» della loro attuale conversazione di cui parla Dostoevskij: «Il suo mento [di Pavel Pavlovič] all'improvviso tremò. Vel'čaninov era completamente terrorizzato; bisognava a tutti i costi porre fine a quel tono inatteso» (87).

In questo momento la codardia di Vel'čaninov si trasforma in furia e coglie di sorpresa lo stesso Trusockij, anch'egli ormai privo di autocontrollo. I due contendenti hanno raggiunto qui contemporaneamente il massimo grado di accanimento, ed è quindi sufficiente una sola parola che tocchi il nervo del motivo fondamentale della loro ostilità perché entrambi i nemici si ritrovino alla barriera, alla linea fatale.

Una rabbia furibonda si impossessò di Vel'čaninov, [...].

– Glielo dico ancora una volta, – si mise a urlare, – che lei... si è attaccato a un uomo malato e coi nervi a pezzi per strappargli nel delirio una parola impossibile! Noi... sì, noi apparteniamo a mondi diversi,

cerchi di capirlo, e... e... tra di noi si è messa una tomba! – balbettò furente, e tutt'a un tratto tornò in sé...

– E come fa a saperlo, – il volto di Pavel Pavlovič d'un tratto si alterò e impallidì, – come fa a sapere che cosa significa questa piccola tomba qui... dentro di me! – gridò avvicinandosi a Vel'čaninov e battendosi il pugno sul cuore con un gesto ridicolo ma terribile, – la conosco bene questa piccola tomba qui, e ai lati di questa tomba ci siamo tutti e due, solo che dalla mia parte c'è n'è di più che dalla sua, di più... – sussurrò come delirando, continuando a battersi sul cuore, – di più, di più, di più... (88)

La tomba di Liza è la barriera alla quale i due rivali si sono finalmente avvicinati. Questo momento della terza fase del duello è definito appunto dal titolo del tredicesimo capitolo *Dalla parte di chi c'è n'è di più?*

A questo punto il duello viene interrotto dall'intermezzo-pamphlet costituito dal quattordicesimo capitolo, del quale ho già parlato. In esso si sviluppa e, in sostanza, si conclude il *sjuzet* secondario di Naden'ka Zachlebinin, ma l'intermezzo svolge una funzione anche in relazione allo sviluppo del *sjuzet* principale del duello nella sua terza fase.

Nella composizione della *povest'* esso va visto come un elemento formale di *rallentamento dell'azione in un momento di grande tensione*. Il *sjuzet* del duello è giunto al suo culmine. Le repliche, agganciandosi l'una all'altra, hanno condotto i due contendenti alla *barriera verbale*, per così dire. Ma nell'intenzione dell'autore il tema del duello, sviluppatosi per mezzo del dialogo, non è destinato a risolversi in forma verbale. Inserendosi all'interno del dialogo tra Vel'čaninov e Trusockij, l'intermezzo su Sašen'ka e Naden'ka offre la possibilità di deviare il corso "dialogico" del duello, avviato verso la propria conclusione, in una direzione diversa. Trusockij pareggia i conti con Vel'čaninov non a parole, ma col sangue. Nel prossimo capitolo, il quindicesimo, *Si pareggiano i conti*, Vel'čaninov e Trusockij si scambieranno poche parole. Dopo che Lobov se n'è andato, essi non continuano la lite in merito al fatto "dalla parte di chi ce ne sia di più". Il contenuto del capitolo comprende gli eventi fatali della notte, la crisi di Vel'čaninov e il tentativo di ucciderlo da parte di Trusockij, separati tra loro dal nuovo orrendo sogno di Vel'čaninov.

Il duello è finito:

Vel'čaninov stava sulla porta pronto a chiuderla dietro di lui [Trusockij se ne sta andando]. I loro sguardi si incontrarono per l'ultima volta. D'un tratto Pavel Pavlovič si fermò, per circa cinque secondi entrambi si guardarono negli occhi, come se esitassero; infine Vel'čaninov gli fece un lieve cenno con la mano.

– Su, se ne vada! – disse a mezza voce e chiuse la porta col chiavistello (100).

Sono le ultime parole del terzo gruppo di cinque capitoli. Il duello è finito, si è esaurito esteriormente, ma non ancora del tutto dal punto di vista interiore. Non è un caso infatti che Pavel Pavlovič d'un tratto si sia fermato e per circa cinque secondi entrambi si siano guardati negli occhi, come se esitassero. Il mistero è rimasto irrisolto, l'ultima parola, che tanta curiosità ha suscitato in Vel'čaninov, non è stata pronunciata. Egli la scoprirà nel capitolo suc-

cessivo, il sedicesimo, che in certo qual modo tira le somme e analizza tutto quanto accaduto in precedenza e che, in conformità a ciò, è intitolato *Analisi*.

GLI ULTIMI DUE CAPITOLI

Il capitolo *Analisi* di fatto conclude il *sjuzet* del duello relativo all'intero racconto. Come nel *résumé* di un trattato scientifico, esso ripete nei suoi tratti essenziali il contenuto di quanto accaduto in precedenza. Dal punto di vista compositivo il capitolo sedicesimo corona e abbraccia i tre gruppi di capitoli precedenti. Nel racconto essi hanno occupato il tempo di cinque settimane. Nelle prime righe del capitolo sedicesimo leggiamo infatti: «Qualcosa era finito, si era risolto; un'angoscia terribile lo aveva abbandonato ed era svanita del tutto. [...] Era durata cinque settimane» (100).

Il processo di organizzazione del caos delle idee, la fecondazione dell'angoscia priva di oggetto per il tramite del contenuto vitale sono stati portati a compimento con l'atto del tentato omicidio da parte di Trusockij. È lo stesso Vel'čaninov a dare la seguente valutazione di quell'atto: «In quanto alla ferita, [il dottore] lo tranquillizzò: "Sono da escludere conseguenze particolarmente spiacevoli". Vel'čaninov scoppiò a ridere e *gli garanti che si erano già verificate conseguenze eccellenti*» (101). Vel'čaninov si trasforma: «Prese a frequentare i negozi, comprò il giornale, passò dal suo sarto e si ordinò un vestito» (ivi).

Si tratta di una trasformazione ancora incompleta. Era necessario rivivere ancora una volta *coscientemente* tutta la storia dell'"eterno marito", *rendersi conto* di tutto ciò che di misterioso vi era ancora in essa e, infine, svelare l'ultimo mistero rimasto ancora oscuro, in una parola, era necessario fare un bilancio. Quest'ultimo costituisce il contenuto del capitolo sedicesimo e si suddivide nell'*analisi* del comportamento dell'"eterno marito" e nello *svelamento dell'ultimo mistero*. In effetti, quest'analisi, orientata a dare un significato ai movimenti psichici di Trusockij, in tutta la loro complessità e intima contraddittorietà, assolve con estrema compiutezza il compito, in sostanza irrisolvibile fino in fondo, di razionalizzare ciò che per sua natura è irrazionale.

Ecco le principali conclusioni di Vel'čaninov: «"Pavel Pavlovič voleva uccidere, ma non sapeva di voler uccidere. Non ha senso, ma è così, [...]"» (102). Egli amava Vel'čaninov «*per astio* [corsivo di Dostoevskij], è questo l'amore più forte...». «Era venuto qui per "abbracciarmi e piangere", [...] ossia era venuto per tagliarmi la gola, ma pensando di venire "ad abbracciarmi e piangere" ... » (103). Quest'analisi, che in sostanza è impotente a spiegare fino in fondo quella datità inspiegabile, ma ossessivamente incumbente, non può da sola restituire il pieno assetto all'anima di Vel'čaninov, emancipandolo dall'idea irrazionale dell'"eterno marito" che l'aveva riempita di un contenuto oggettivo, ossia ne aveva organizzato il caos, ma che ora risulta essere solo un'appendice inutile ed estranea di cui è necessario sbarazzarsi. Ecco perché in sé e per sé quest'analisi risulta oziosa ed estenuante per l'anima di Vel'čaninov: «La testa malata di quell'ex "uomo di mondo" lavorò ancora a lungo in questo modo, pestando l'acqua nel mortaio, fino a quando non si tranquillizzò» (104), dice Dostoevskij. Ed ecco il risultato: «Il giorno successivo si svegliò con la stessa testa malata, ma con un terrore del tutto *nuovo* [corsivo di Dostoevskij] e completamente inaspettato» (ivi).

Ma per il lettore questo terrore *non è nuovo*, e proprio in quanto tale risulta leggermente *inaspettato*.

Questo nuovo terrore scaturiva dalla ferma convinzione, d'improvviso rafforzatasi in lui, che oggi stesso lui, Vel'čaninov (e uomo di mondo), di persona, di sua propria volontà, avrebbe finito con l'andare da Pavel Pavlovič: perché? a quale scopo? Non ne sapeva nulla, e lo disgustava saperlo, ma sapeva solo che per qualche ragione si sarebbe trascinato là (104).

Esso non è nuovo in quanto ripete ciò che in precedenza aveva segnalato il disordine della struttura psichica di Vel'čaninov, ossia la sua irrazionale attrazione nei confronti di Trusockij. È inaspettato perché rappresenta una recidiva che ha scarsa giustificazione dal punto di vista compositivo: il *sjuzet* del duello si è concluso con lo scontro decisivo, ed ecco che di nuovo uno dei contendenti è attratto dall'altro. Ma se in precedenza queste attrazioni irrazionali trovavano una ben nota spiegazione e giustificazione psicologica, quella attuale di Vel'čaninov nei confronti del nemico, col quale egli ha ormai pareggiato tutti i conti, mostra un'unica *parvenza* razionale, un «pretesto abbastanza legittimo» (104), come dice Dostoevskij, che consiste nel timore che Pavel Pavlovič, a conclusione di tutto, prenda e si impicchi. Prevenire ciò e riconciliarsi, ecco che cosa spinge alla fin fine Vel'čaninov: «– Ma è possibile, è mai possibile, – gridò arrossendo dalla vergogna, – è mai possibile che io mi stia trascinando lì per “abbracciarlo e piangere”? È mai possibile che *a tutto il disonore* mancasse solo *questo schifo senza senso?*» (ivi)

In questo modo l'autore fornisce una potenziale conclusione di tutta la storia: lo “schifo senza senso” a coronamento di “tutto il disonore” per quanto accaduto in precedenza. Ma egli salva il suo eroe da un simile esito dell'avventura per mezzo di un procedimento che si può audacemente qualificare come il *deus ex machina* della poetica antica: «Ma dallo “schifo senza senso” lo salvò la provvidenza di tutte le persone oneste e rispettabili. Non appena uscì in strada si imbattè all'improvviso in Aleksandr Lobov» (104). Lobov svolge qui il ruolo del *messaggero* che lo informa della fuga dell'antagonista e in aggiunta gli tramette *una lettera* nella quale viene chiarito *l'ultimo mistero*. Questa lettera (scritta da Natal'ja Vasil'evna a Vel'čaninov), la quale a suo tempo non era stata spedita al destinatario ed era caduta nelle mani del marito, chiarisce definitivamente come Trusockij fosse pienamente consapevole della storia d'amore di Vel'čaninov e delle sue conseguenze, sulle quali sia il protagonista che il lettore fino a questo momento potevano avanzare solo delle supposizioni. Il nemico è partito, l'ultimo mistero è stato chiarito: il racconto è finito e noi aspettiamo una cosa sola, che ci vengano date notizie sullo stato attuale dell'anima dell'eroe, la quale ha costituito l'oggetto principale di tutto il racconto. Ma alla lettura della lettera da parte di Vel'čaninov il capitolo si interrompe e con esso finisce la narrazione dell'avventura, durata cinque settimane, di Vel'čaninov a Pietroburgo. Ciò che ancora ci aspettiamo viene dato nell'ultimo capitolo, il diciassettesimo, che si configura come una postfazione o un epilogo. Esso si intitola *L'eterno marito*, come l'intero racconto. Così come l'antica tradizione romanzesca richiedeva che nell'epilogo venissero date notizie sull'ulteriore destino non soltanto dell'eroe principale, ma anche degli altri personaggi, anche qui veniamo messi al corrente della situazione di Vel'čaninov, ma anche di quella di Trusockij, due anni «dopo l'avventura [...] descritta» (106).

Dostoevskij non fornisce una caratterizzazione dettagliata del suo protagonista derivante da tutto quello che egli ha vissuto. «Senza scendere in par-

ticolari [dice l'autore], ci limiteremo a osservare che in quegli ultimi due anni egli era molto cambiato o, per meglio dire, si era migliorato» (106) e così via. Non abbiamo alcun motivo di soffermarci sulla modalità con cui questa caratterizzazione viene presentata: per noi è importante sottolineare che il racconto non termina con essa. *L'episodio conclusivo*, nel quale effettivamente i due personaggi principali si incontrano, rivela meglio di qualsiasi caratterizzazione diretta il loro stato psicologico, a partire dal quale noi ci congediamo definitivamente da loro.

Pavel Pavlovič ha trovato moglie e anche un amante per lei, è tornato a essere un “eterno marito”: da una parte senza il tutto si è trasformato di nuovo in una parte del tutto. Vel'čaninov è rimasto il Vel'čaninov di prima dell'inizio del racconto, è tornato a essere un “eterno amante”. Poiché “eterno marito” ed “eterno amante” rappresentano due concetti correlati, se separati l'uno dall'altro essi diventano una parte senza il tutto. In questo episodio conclusivo l'eroe principale ci si presenta in quella condizione non del tutto, per così dire, impersonata nella quale per tutto il corso del racconto figurava il personaggio secondario. Vel'čaninov si trova a un bivio: andare direttamente a trovare una “signora” oppure, facendo una deviazione lungo la strada, passare a trovarne un'altra. Egli «esitava e stentava a prendere una decisione; “aspettava un impulso”. [...] l'impulso non tardò ad arrivare» (107).

Questa indecisione che rimane in attesa di un impulso costituisce l'elemento fondamentale dell'anima di Vel'čaninov. L'indecisione rappresenta, *mutatis mutandis*, quel caos disorganizzato che attende da fuori un principio organizzante, immagine con la quale all'inizio del racconto abbiamo caratterizzato lo stato psichico di Vel'čaninov.

Dunque, nell'episodio conclusivo si sono nuovamente incontrate entrambe le personificazioni dei due principi, che si completano e si combattono l'uno l'altro, sui quali è costruito tutto il racconto; qui sono state pronunciate quelle parole ultime, a partire dalle quali entrambi i nemici si separano e il lettore si separa da loro. Quando Vel'čaninov porge la sua mano a Trusockij, «Pavel Pavlovič non gli prese la mano, al contrario, ritirò la sua» (112).

In un istante accadde a tutti e due qualcosa di strano, era come se entrambi si fossero trasfigurati. Vel'čaninov, che solo un minuto prima rideva, ebbe come un sussulto e d'un tratto qualcosa in lui sembrò rompersi. Con una forza furiosa afferrò Pavel Pavlovič per le spalle.

– Ma se io, *io* [corsivo di Dostoevskij] le porgo questa mano, – gli mostrò il palmo della mano sinistra, sul quale era rimasta chiaramente la grossa cicatrice della ferita, – lei potrebbe anche prenderla! – bisbigliò con le labbra impallidite che gli tremavano.

Anche Pavel Pavlovič impallidì, e anche le sue labbra tremarono. Delle specie di convulsioni all'improvviso gli attraversarono il volto.

– E Liza? – farfugliò in un rapido bisbiglio, – e all'improvviso le sue labbra, le guance e il mento presero a sussultare, e le lacrime gli sgorgarono dagli occhi (112).

A questo punto entrambi i personaggi si separano. Uno di essi torna dalla nuova moglie e dall'amante di lei, l'altro rimane da solo, sulla strada verso una nuova avventura amorosa. Le parole conclusive mettono in evidenza il tratto fondamentale della psiche e del carattere di Vel'čaninov: l'impulso dell'incontro con l'“eterno marito” ha determinato la direzione del suo cammino:

«Non si direbbe a destra, dalla conoscente di provincia – *non era certo nella condizione di spirito più adatta. E come se ne pentì dopo!*» (112) Quest'ultima frase-*pointe* traccia l'ultima pennellata del "carattere" di Vel'čaninov e, poiché il racconto era *su di lui*, conclude in modo compiuto il testo del racconto. (Allo stesso modo, il "carattere" del secondo protagonista viene evidenziato dalla frase «E Lisa?» con il suo contorno mimetico. Essa svela in modo definitivo il mistero psicologico di Pavel Pavlovič, che era stato risolto solo in parte dalla lettera di Natal'ja Vasil'evna trasmessa a Vel'čaninov dopo la sua morte).

* * *

Dopo aver esaminato e descritto nel modo più dettagliato possibile il complesso contenuto dell'*Eterno marito*, possiamo ora svelare la costruzione *fondamentale* di tutta la narrazione senza tema di oscurare per mezzo di una struttura schematica il corpo vivo del racconto.

L'oggetto principale del racconto è la condizione spirituale di Vel'čaninov. Il tema principale è l'incontro della sua anima con un principio psichico diverso, incarnato dalla figura dell'"eterno marito". Questo tema si riversa nel *sjužet* dello scontro, della lotta, del "duello" tra questi due principi psichici dell'"eterno amante" e dell'"eterno marito".

Questo *sjužet* fondamentale è suddiviso in tre parti: utilizzando la terminologia tedesca, la *Vorgeschichte* a T., la *Geschichte* a Pietroburgo e la *Nachgeschichte* in una stazione ferroviaria del Sud. La *Vorgeschichte* (la storia d'amore di Vel'čaninov e Natal'ja Vasil'evna) non è isolata in alcuni capitoli a parte, ma viene presentata, per così dire, a livello della *Geschichte*. La *Nachgeschichte* (l'ultimo incontro tra Vel'čaninov e Trusockij) è posta separatamente nell'ultimo capitolo. Utilizzando ancora una volta la terminologia tecnica in uso nell'odierna poetica tedesca, la *Vorgeschichte* viene presentata tramite il procedimento compositivo, mentre la *Nachgeschichte* viene presentata secondo il procedimento dispositivo.²⁰ Ciò costituisce la ripartizione interna in tre parti della *fabula*.

La parte centrale, quello che abbiamo definito *Geschichte* e che con Dostoevskij si può chiamare "avventura" principale del racconto, il duello pietroburchese, per così dire, di Vel'čaninov e Trusockij, si suddivide a sua volta in tre periodi o fasi. Ognuno di questi periodi occupa lo spazio di cinque capitoli. Solo in modo approssimativo possiamo definire il primo gruppo di cinque capitoli presentazione,²¹ il secondo *incipit* e il terzo scioglimento. Elementi della prima, della seconda e della terza tipologia sono presenti nelle rispettive parti. Ciò si riflette: in tutti i titoli del primo gruppo di cinque capitoli (I. *Vel'čaninov*; II. *Il signore dal crespo sul cappello*; III. *Pavel Pavlovič Trusockij*; IV. *Moglie, marito e amante*; V. *Liza*) che possiedono tutti un senso e

²⁰ Si veda la spiegazione di questi termini nel mio articolo *Kompozicija novelly u Mopassana* [La composizione della novella in *Maupassant*], «Načala», Petrograd, I/1921, p. 116 [N.d.A.]. Nel saggio citato lo studioso russo afferma che per *dispozicija* (ted. *Disposition*) «[...] si intende la distribuzione dei momenti dell'azione nella loro reale successione, cronologica e logica. La composizione [*kompozicija*, ted. *Komposition* – A.M.] consiste invece nel raggruppamento dei momenti dell'azione conseguentemente a questi o a quegli obiettivi poetici. Ovviamente vi possono essere casi di coincidenza della composizione con la disposizione» (ivi, nota 1). Sull'argomento cfr. A. MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, cit., p. 477 e nota 23.

²¹ Cfr. nota 12.

un significato di presentazione; nel secondo gruppo di cinque capitoli ciò si riflette in modo più evidente nel titolo del VI capitolo (*La nuova fantasia di un uomo ozioso*) che rimanda indiscutibilmente all'*incipit*, al fatto che qualcosa nel contenuto ha inizio, prende avvio; allo stesso modo, nel terzo gruppo di cinque capitoli il capitolo XV col suo titolo (*Si pareggiano i conti*) rimanda allo scioglimento. Ma in questi quindici capitoli i diversi elementi si intrecciano in modo troppo bizzarro per poter suddividere senza forzature l'intero contenuto secondo questo schema.

Parallelamente al *sjuzet* principale, nel terzo gruppo di cinque capitoli nasce e si sviluppa il *sjuzet secondario* che riguarda Naden'ka Zachlebinin e che si conclude nel primo dei due capitoli conclusivi, ossia nel sedicesimo (*Analisi*). Nel secondo gruppo di cinque capitoli un componente costruttivo in un certo senso equivalente è rappresentato dalla famiglia dei Pogorel'cev, alla quale è legata la storia di Liza. Nel primo gruppo di cinque capitoli svolge in parte la medesima funzione costruttiva la *Vorgeschichte*, come può mostrare l'analisi dello stile nel senso proprio della parola, o della maniera espositiva.

Il cardine principale del racconto è rappresentato dal duello e dal dialogo tra Vel'čaninov e Trusockij. Lo stile di questo dialogo e di tutto ciò che lo attorna è ritmicamente intenso, colmo di pulsazioni e vibrazioni verbali, lontano da qualsivoglia tranquillità epica. Al contrario, lo stile di tutte quelle parti del racconto dove appaiono i personaggi secondari (i Pogorel'cev, gli Zachlebinin ecc.) è molto più tranquillo e a volte seccamente laconico, fino a raggiungere la stringatezza di un resoconto. Si tratta di componenti del racconto sostanzialmente epici, narrativi nel senso proprio della parola. In base a questa caratteristica possono essere riportati alla medesima categoria costruttiva: la *Vorgeschichte* del primo gruppo di cinque racconti, tutto ciò che si riferisce ai Pogorel'cev nel secondo gruppo di cinque racconti, e il capitolo *In casa Zachlebinin* nel terzo gruppo di cinque racconti. Nel complesso, in un certo senso si tratta del fondo della scena, visibile non in tutti i suoi dettagli ma soltanto nei tratti principali. Solo Vel'čaninov e Trusockij rientrano in primo piano, sull'avanscena, dove lo spettatore (il lettore) può vedere i dettagli più minuti dello sviluppo dell'azione e tutta la mimica, per così dire, interiore dei personaggi. Ed è per questo che noi li sentiamo come se fossero vicini a noi soltanto quando essi si trovano *à deux*, o quando Vel'čaninov è da solo.

Oltre a questi due stili, nell'*Eterno marito* Dostoevskij utilizza anche una terza maniera espositiva. Quello stile sarcastico del *pamphlet* che in entrambi i casi (capp. XIV e XVI) accompagna l'apparizione sulla scena di "Sašen'ka" Lobov e che si manifesta anche in quei punti del capitolo *In casa Zachlebinin* dove appare «il giovanotto dai capelli arruffati con gli occhiali blu» (77), il suo conoscente Predposylov.

Tutti questi elementi, eterogenei dal punto di vista stilistico e del *sjuzet*, si riuniscono in un insieme complesso ma organico, quello dell'*Eterno marito*. Tutto ciò forma delle specie di sfere di diverso tipo, attraverso le quali il raggio unitario del *sjuzet* fondamentale si riverbera in vario modo; tutti questi diversi componenti vengono riuniti tra loro dal destino del protagonista, Vel'čaninov, sul quale essi influiscono in un modo o nell'altro e il cui influsso in una misura o nell'altra essi sperimentano su se stessi (si veda, nel cap. XVI, da un lato Lobov quale *deus ex machina* nei confronti della sorte di Vel'čaninov, e dall'altro, l'influenza di Vel'čaninov sullo sviluppo e sulla svolta del *sjuzet* secondario riguardante Naden'ka Zachlebinin e i suoi due fidanzati, Trusockij e Lobov).

«*La povest' è pronta* [corsivo di Dostoevskij], – scriveva Dostoevskij ad A.N. Majkov dopo aver terminato il lavoro all'*Eterno marito* (Dresda 23 novembre – 5 dicembre 1869), – ma ha raggiunto una lunghezza tale da far spavento: esattamente 10 fogli a stampa del “*Russkij vestnik*”. (Non perché sia aumentata di volume scrivendo, ma perché il *sjuzet* nel corso della scrittura è cambiato e si sono aggiunti nuovi episodi)» (XXIX/I, 77-78).

Queste parole sono quasi l'unica cosa che sappiamo in merito a come Dostoevskij giudicasse la propria opera. A questo proposito teniamo particolarmente a sottolineare come l'autore fosse consapevole del fatto che il racconto *L'eterno marito* era contraddistinto da quell'unità di *sjuzet* che i nuovi episodi, nati in modo organico nel processo del lavoro creativo parallelamente alle sue modifiche, non avevano violato e che noi abbiamo messo in luce grazie all'analisi formale di questo insieme poetico complesso, ma unitario.

M.A. Petrovskij

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- DOSTOEVSKIJ FEDOR MICHAJLOVIČ, *Věčnyj muž. Rasskaz*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, AN SSSR, Institut rusckoj literatury (Puškinskij dom), a cura di VASILIJ GRIGOR'EVIC BAZANOV et al., Leningrad, Nauka – Leningradskoe otdelenie, 1974, pp. 5-112.
- MINGATI ADALGISA, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 473-474.
- PETROVSKIJ MICHAİL ALEKSANDROVIČ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, in «Načala», Petrograd, I (1921), pp. 106-127.
- *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskva, Mospoligraf, 1928, pp. 115-161.
- *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di ADALGISA MINGATI, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 493-494.
- *Morfologija novelly*, in *Ars Poetica. Sbornik statej*, a cura di MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927.



PAROLE CHIAVE

M.A. Petrovskij; F.M. Dostoevskij; racconto; composizione novellistica



NOTIZIE DELL'AUTORE

Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) è stato negli anni 1919-1921 professore presso la cattedra di Storia della letteratura mondiale (oggi cattedra di Storia della letteratura straniera) dell'Università Statale di Mosca. Dal 1923 al 1930 ha diretto la sottosezione di poetica teorica presso la Sezione letteraria dell'Accademia Statale delle Scienze Artistiche di Mosca (Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennyh Nauk, GACHN). Dopo aver pubblicato i primi lavori storico-letterari nell'ambito della germanistica, negli anni Venti ha dato alle stampe alcuni *close reading* relativi alla composizione novellistica, nonché alcuni saggi teorici che riflettono le sue posizioni estetiche vicine a quelle di altri esponenti della GACHN. All'inizio del 1935 venne arrestato con l'accusa di far parte di un'organizzazione controrivoluzionaria creata e finanziata, secondo i bolscevichi, dall'ambasciata della Germania a Mosca. Condannato all'esilio in Siberia per cinque anni, nel 1937 venne nuovamente arrestato con l'accusa di far parte dell'organizzazione controrivoluzionaria Unione della salvezza della Russia e dopo dieci giorni fucilato. È stato riabilitato nel 1956.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *La composizione dell'Eterno marito* [*Kompozicija Večnogo muža*], traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento di ADALGISA MINGATI, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 20 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.