

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232292>

Il peso del cuore: Raskolnikov e Stavrogin

Silvia Forzani

Abstract • L'articolo si propone di analizzare i sentimenti della colpa e della vergogna in *Delitto e Castigo* (1866) e *I demoni* (1873) di Dostoevskij. Il focus viene posto sui protagonisti, Rodion Romanovič Raskolnikov e Nikolaj Vsevolodovič Stavrogin, e su come la colpa e la vergogna scavino all'interno della loro anima, logorandola, tormentandola e, infine, distruggendola. Lo studio dei personaggi non si limita a ricostruire le loro azioni, ma per capire il loro presente, viene posta un'attenzione importante anche sul loro passato, soprattutto sulla loro infanzia e sul rapporto con le madri, figure entrambe estremamente narcisistiche. La principale differenza tra i due, che è poi il punto nevralgico della ricerca, è l'epilogo: perché Stavrogin si dà la morte, mentre Raskolnikov riesce a chiedere perdono?

Infine, per meglio comprendere i termini di colpa e vergogna all'interno dei romanzi, verrà utilizzato un approccio filologico ed etimologico che mira a ricostruire l'essenza dei termini russi.

Parole chiave • Emozioni; Colpa; Vergogna; Pentimento; Dostoevskij; Raskolnikov; Stavrogin.

Abstract • The article aims to analyze the feelings of guilt and shame in Dostoevsky's *Crime and Punishment* (1866) and *The Devils* (1873). The focus is on the protagonists, Rodion Romanovich Raskolnikov and Nikolai Vsevolodovich Stavrogin, and how guilt and shame dig into their souls, wearing them down, tormenting them, and ultimately destroying them. The study of the characters goes beyond reconstructing their actions; it seeks to understand their present by paying significant attention to their past, especially their childhood and their relationship with their mothers, both of whom are highly narcissistic figures. The main difference between the two, which is the central point of the research, lies in the conclusion: why does Stavrogin choose death, while Raskolnikov is able to seek forgiveness?

Finally, to better comprehend the terms of guilt and shame within the novels, a philological and etymological approach will be used to reconstruct the essence of the Russian terms.

Keywords • Emotions; Guilt; Shame; Repentance; Dostoyevsky; Raskolnikov; Stavrogin.

Ledizioni 

Il peso del cuore: Raskolnikov e Stavrogin

Silvia Forzani

I. Le emozioni

Prima di iniziare il seguente studio ritengo utile soffermarmi, *in primis*, sul concetto di emozione, complesso da definire, sebbene Milan van Lange, in *Emotions*, abbia tentato di darne una spiegazione: “Le emozioni sono scatenate da stimoli esterni o interni. A livello individuale, le risposte e le espressioni emotive derivano dalla valutazione degli stimoli. Le emozioni personali sono un complesso di azioni e reazioni neurofisiche, sociali e culturali” (Lange, 2023, p. 45).¹ La colpa e la vergogna sono due emozioni che vengono spesso assimilate, senza operare un’opportuna distinzione; sono sì due emozioni con una valenza negativa – entrambe implicano un fallimento personale o una trasgressione – ma sono anche due emozioni profondamente diverse. Il prestigioso lavoro di Michael Lewis, *Self-conscious emotions*, spiega a più riprese i concetti di colpa e vergogna, ed è innanzitutto importante introdurre una categorizzazione delle emozioni, che è Lewis stesso a proporre, suddivise in: *self-conscious* e *non self-conscious*. Afferma Lewis:

Sostengo che le emozioni spesso considerate primarie – come la paura, l’interesse, la rabbia, il disgusto, la tristezza e la gioia – non comportano autocoscienza e quindi non implicano processi cognitivi elaborati, come invece fanno le emozioni più complesse. Nel caso della gelosia, dell’invidia, dell’empatia, dell’imbarazzo, della vergogna, dell’orgoglio e del senso di colpa, è molto difficile pensare a una corrispondenza uno-a-uno tra specifici elicitatori ambientali e la produzione di tali emozioni. Queste emozioni richiedono generalmente che l’organismo faccia un confronto o valuti il suo comportamento rispetto a qualche standard, regola o obiettivo. [...] Le cognizioni che danno origine a questa classe di emozioni coinvolgono processi cognitivi elaborati, e questi processi cognitivi elaborati coinvolgono tutti la nozione di sé (Lewis, 1995, p. 136).

Lewis introduce il concetto di *elicitore*, che in psicologia corrisponde a una espressione facciale. Viene chiarito da Kirsten I. Ruys e Diederik A. Stapel che “l’elicitore di emozioni delle espressioni emotive facciali ha spesso risposte globali, basate sulla stessa valenza, poiché si basano sulla valutazione iniziale dello stimolo” (Ruys, Stapel, 2008, p. 593). Lo psicologo Carrol Izard divide le emozioni in primarie e secondarie: le prime hanno dei pattern di risposta specifici, innati, “sono quelle emozioni che sono state caratterizzate come aventi substrati neurobiologici evolutivamente antichi, così come una componente di sentimento e la capacità di azioni comportamentali di origine evolutiva” (Izard, 2007, p. 261). Le seconde, quali la vergogna e la colpa, sono risposte emozionali originate sulla base delle emozioni primarie. La colpa e la vergogna, spiega Izard, “dipendono apparentemente da un concetto di sé e da processi relazionali sociali” (Izard, 2007, p. 270). È stato infatti osservato come il senso di colpa si generi dal nostro rapporto con la società e dalle norme che ne derivano, poiché l’io si sente legato alla comunità. Trasgredendo dalle norme, avviene un distacco tra l’io e la società – è ciò che, come vedremo, avviene a

¹ Quando non altrimenti specificato, d’ora in avanti, le traduzioni dei testi citati vanno intese come dell’Autore.

Raskolnikov, e per questo motivo, la concezione di giusto e sbagliato viene a mancare. Il senso di colpa è in grado di generare sentimenti di rimorso e rimpianto in relazione all'atto compiuto; la colpa mette in discussione colui che l'ha compiuta, poiché egli riesce a rendersi conto dell'azione che ha commesso. D'altro canto, la vergogna ha fortemente a che fare con l'immagine che si ha di sé ed è legata alla competenza sociale, cioè alla valutazione e alla comprensione degli standard culturali a cui la persona cerca di aderire.

Attraverso questa sfera di emozioni si collocano i personaggi dostoevskiani. La prima figura che vogliamo trattare è quella di Rodion Romanovič Raskolnikov, protagonista di *Delitto e Castigo* e seguace del nichilismo, romanzo col quale Dostoevskij – che si è anche occupato di cronaca nera – decide di scrivere il resoconto di un crimine. Lo scrittore russo, nei suoi *Diari*, afferma: “Lo sviluppo di Raskolnikov nasce dal crimine stesso” (Garnett, 2000, p. 466); e in *Delitto e Castigo*, infatti, il romanzo parte dall'omicidio commesso dal giovane studente sulla base di una fluttuante idea sentita in una bettola, a differenza de *I demoni*, in cui troviamo un Nikolaj Stavrogin già necrotizzato dai suoi delitti commessi precedentemente. Deborah Martinsen afferma:

Il narratore di Dostoevskij ci offre uno scenario di vergogna, che non ha un copione fisso. La vergogna si riferisce in senso lato all'identità umana; il senso di colpa si riferisce più strettamente all'azione umana. La vergogna comporta una valutazione negativa di tutta la persona, derivante da sentimenti di inferiorità, inadeguatezza o esclusione. Il senso di colpa comporta la trasgressione di norme personali, morali, sociali o legali. Soprattutto, la vergogna non riguarda l'azione in sé, ma una parte esposta di sé. Mentre il senso di colpa riguarda azioni temporanee e volontarie che si possono compensare, la vergogna è uno stato più permanente, legato al proprio essere nel mondo (Martinsen, 2018, pp. 42-43).

L'iter di Raskolnikov appare al lettore chiaro e sofferto, poiché pagina dopo pagina è possibile toccare sempre di più le corde del cuore del protagonista ed essere travolti dal suo tormento.

2. *Delitto e Castigo*: Rodion Romanovič Raskolnikov

Raskolnikov è un nome parlante; deriva dal verbo russo *расколоть* (*raskolot'*), dividere, da cui il sostantivo *раскол* (*raskol*), che significa scisma. Paul Brazier afferma che “Raskolnikov porta nel suo nome l'atteggiamento di essere scismatico, perché separa l'umanità da Dio, le sue azioni dividono, strappano l'umanità dalla sovranità di Dio” (Brazier, 2010, p. 5). La sofferenza più grande di Raskolnikov è infatti quella di essersi separato da Dio, di sentirsi quindi alienato dalla società. Nella società russa l'idea di comunità pone le sue radici nell'Ortodossia; il concetto di *sobornost'* sottolinea l'importanza della cooperazione degli individui. Scrivono gli autori dello studio *The Value of the Russian Religious Philosophy of XIX-Beginning of XX Century in the Spiritual and Moral Education of Young People* che “L'unità come natura interiore della vita è insita nell'essere umano, così come in Dio” (Ponomarev *et al.*, 2015, p. 277). Van Rossum specifica che “Lungi dall'implicare una soppressione collettivista della persona, l'idea di *sobornost'* si basava sul riconoscimento che la personalità dipendeva dalla libertà e dalla comunità, ovvero che le persone si realizzano attraverso un'interazione libera e amorevole con gli altri” (citato in Poole, 2018, p. 4). I valori ortodossi quali l'amore, la fede e la libertà rendono le persone più vicine a Dio e alla grazia, poiché la Trinità è percepita come una comunione di persone. Essere una comunità, essere leali, aiuterà tutti a raggiungere Dio; questo è anche il credo di Dostoevskij, ovvero, il potere della bellezza, che si basa sulla solidarietà e che è un composto di

armonia e grazia, può migliorare l'altro. Raskolnikov, trasgredendo i valori del *sobornost'*, segue la sua volontà e commette due omicidi, ignaro dei tormenti che lo avrebbero perseguitato. Subito dopo il delitto, si innesca un meccanismo di bugie e di paura che si erge sul segreto che il giovane porta con sé; il segreto, però, amplifica il suo senso di colpa. Carl Gustav Jung, in *Modern Man in Search of a Soul*, afferma che "Ogni segreto personale ha l'effetto di un peccato o di una colpa – che sia o meno, dal punto di vista della morale popolare, un segreto illecito" (Jung, 1993, p. 203). Da qui, in maniera celere, il senso di colpa comincia a prendere piede e si manifesta in modo psicosomatico: "Lo tormentava sempre più un pensiero cupo, angosciante, ovvero che fosse uscito di senno, che in quel momento non fosse in grado di riflettere né di fare attenzione, e che forse non doveva affatto fare ciò che stava facendo" (Dostoevskij, 2017, p. 107). Tuttavia, queste emozioni che sbocciano all'interno della psiche di Raskolnikov sono inaspettate, del tutto nuove per il giovane, poiché nell'articolo scritto da Raskolnikov stesso *Sul crimine*, lo studente ritiene che l'uomo straordinario, fuori dal comune – ad esempio, Napoleone – possa fare ciò che ritiene giusto, ha libero arbitrio. Di conseguenza, un assassino non è vessato dal senso di colpa perché non dovrebbe sentirsi colpevole di ciò che ha fatto. A tal proposito scrive ancora Martinsen: "Raskolnikov sviluppa una teoria in cui il senso di colpa funge da prova decisiva: nessuna colpa significa forza, la colpa è debolezza, che è vergognosa. Per Raskolnikov ammettere la colpa significherebbe riconoscere di non essere l'uomo straordinario che vuole essere" (Martinsen, 2018, p. 43). Sulla questione del libero arbitrio, che interessa Dostoevskij e i suoi personaggi, si sofferma anche Nikolaj Berdaev ne *La concezione di Dostoevskij*:

Al problema della libertà si ricollega in Dostoevskij quello del male e della colpa. Il male è inesplicabile senza libertà. [...] Dostoevskij più profondamente di ogni altro ha compreso che il male è figlio della libertà. Ma ha compreso pure che senza libertà non c'è il bene. [...] La via della libertà trapassa in arbitrio, l'arbitrio porta al male, il male al delitto. [...] Dostoevskij non è solo un antropologo, ma anche un singolare criminalista, e lo studio dei confini e dei limiti della natura umana lo porta allo studio della natura e del delitto. Nel delitto l'uomo oltrepassa quei limiti. [...] Dostoevskij scopre le conseguenze ontologiche del delitto. E appare che la libertà, che trascende in arbitrio, conduce al male, il male al delitto, il delitto, con intima inesorabilità, al castigo. Il castigo aspetta al varco l'uomo nel più profondo della sua natura stessa (Berdaev, 2002, pp. 67-68).

L'essenza dei nichilisti, che viene condannata soprattutto ne *I demoni*, è quella di avere una libertà illusoria e, di conseguenza, superare i limiti dell'uomo, fare ciò che si vuole ignorando i concetti di giusto e ingiusto, cadendo così nel delitto. È proprio questo il problema del delitto: tutto è concesso. Tutti i personaggi di Dostoevskij, ad eccezione forse di Stavrogin, incarnano delle idee, sono portatori di idee che li schiavizzano. Nota ancora Berdaev: "Chi nel suo arbitrio non riconosce limiti alla propria libertà perde la libertà. [...] Tale è Raskolnikov. Egli non dà affatto l'impressione di un uomo libero. È un maniaco, ossessionato da un'idea falsa" (Berdaev, 2002, pp. 72-73). L'ossessione si caratterizza da pensieri e immagini ricorrenti, le quali prendono forma nel panorama onirico di Raskolnikov; i personaggi di Dostoevskij sono caratterizzati da un'ipertrofia della coscienza, rimuginano, e più rimuginano, più si lacerano. Una delle caratteristiche principali di Raskolnikov è quella di pensare: "Poiché il pensiero è il centro dell'organizzazione della sua della personalità, la funzione compensativa del sentimento è sommersa nel lato ombra, nell'inconscio" (Dauner, 1958, p. 202). Sulla scia della coscienza ipertrofica, Raskolnikov diventa prigioniero della sua mente e delle sue angosce, Dostoevskij lo descrive mentre, dopo l'omicidio, prova a tornare a casa, ma fatica a reggersi sulle sue gambe, le allucinazioni iniziano, perde lucidità: "Brandelli, frammenti di pensiero gli si confondevano in testa e

non riusciva a fermarli, non riusciva a concentrarsi su nulla, per quanto si sforzasse...” (Dostoevskij, 2017, p. 113). La vera e propria sintomatologia della colpa e della vergogna provate sono ancora in uno stato embrionale, grazie al narratore interno, il lettore ha una finestra aperta sulla mente e sulle azioni di Raskolnikov – cosa che non accade ne *I demoni*. “Nel primo istante pensò che sarebbe impazzito. Iniziò a sentire un freddo terribile. Era dovuto alla febbre che era salita mentre dormiva. E ora aveva iniziato a sentire anche dei brividi così forti che gli facevano quasi battere i denti, tremava tutto” (Dostoevskij, 2017, p. 117). Aggiunge anche Allan Beveridge:

Dopo aver commesso gli omicidi, Raskolnikov diventa ancora più turbato, riflettendo la profonda crisi morale e spirituale in cui è precipitato. Di notte immagina di sentire la padrona di casa che viene picchiata fuori dalla sua stanza e poi sprofonda nell'incoscienza. È irascibile e sospettoso. Il suo comportamento è irregolare e viene visto per strada mentre parla da solo. A volte delira e sembra che stia delirando. Medita anche il suicidio. In fondo, la crisi di Raskolnikov è una crisi spirituale (Beveridge, 2009, p. 35).

Da un punto di vista neuroscientifico, una mente malata può avere conseguenze sulla salute, al pari di una patologia periferica. Inoltre, la forza della sua mente avvelenata lo porta anche a sentire una repulsione verso l'altro. Quell'altro che nella cultura Ortodossa è tanto importante, ora per Raskolnikov è quasi nauseante; l'odio verso se stesso si espande anche verso gli altri: il peccato si fa sempre più forte e lo fa sentire alienato, diverso.

Il mondo onirico gioca un ruolo fondamentale nel panorama di *Delitto e Castigo*; scrive infatti Dostoevskij:

Quando si è malati, i sogni hanno una particolare vividezza e nettezza e presentano una straordinaria somiglianza con la realtà. A volte la visione mostruosa, l'ambiente e il modo in cui si sviluppano i fatti risultano così verosimili, e con tali minuti dettagli, inattesi ma perfettamente in armonia con tutto l'insieme, anche dal punto di vista estetico, che neanche chi li ha sognati saprebbe inventarli quando è sveglio. Questi sogni, questi sogni malati, rimangono a lungo impressi e colpiscono molto un organismo che è già debilitato ed eccitato (Dostoevskij, 2017, p. 80).

Uno dei sogni più terribili che assale Raskolnikov è prima dell'omicidio e può essere inteso come un'anticipazione del delitto. Il sogno riporta il giovane a un incubo di cui è stato testimone nella sua infanzia, quando, per colpa di ripetute frustate, una cavalla viene uccisa dal suo padrone, sotto gli occhi di un Raskolnikov bambino. Egli corre sconvolto verso la cavalla esanime e le abbraccia il volto. Il proprietario infierisce, ancora, sul corpo dall'animale con un piccone, finché quest'ultima non esala l'ultimo respiro. L'esperienza vissuta diventa un trauma che si ripresenta nel subconscio attraverso il sogno. “Questo sogno rafforza quindi l'aspettativa del lettore di un copione di colpevolezza: Raskolnikov riconosce e ripudia la malvagità del crimine che intende compiere” (Martinsen, p. 49). Raskolnikov percepisce un senso di ingiustizia, riconosce la brutalità del delitto, e ne soffre; il sogno anticipa cosa gli accadrà se uccide la vecchia usuraia. Tuttavia, il bisogno di Raskolnikov di ergersi al di sopra della dipendenza che sente nei confronti della vecchia è talmente forte che lo spinge a ucciderla, per dimostrare che lui può fare tutto, che lui è l'unico padrone di sé.

I sogni ruotano attorno al subconscio di Raskolnikov e sono incentrati sulla vergogna che prova. Come puntualizza sempre Martinsen: “La colpa segue un copione: trasgressione, pentimento, espiazione, redenzione. La vergogna non ha un copione fisso, eppure comporta sempre un senso di esposizione inaspettato e disorientante. Vedere ed essere visti

sono fondamentali: la dolorosa coscienza di sé che accompagna la vergogna deriva dal senso di essere esposti. Le risposte standard sono la fuga e la paralisi” (Martinsen, p. 49).

Un altro punto cardine del romanzo è il terzo sogno che il giovane fa, sempre in preda a deliri, quando dopo che l'ispettore Porfirij Petrovič ridicolizza la sua teoria sul crimine, sogna di nuovo la vecchia che lo deride per i suoi tentativi falliti di ucciderla. Raskolnikov vive la ridicolizzazione, cosa che Stavrogin non accetterà mai, e la grandezza napoleonica che il giovane crede di avere crolla in frantumi:

Io non ho ucciso una persona, ho ucciso un principio. [...] L'unica cosa che sono riuscito a fare è uccidere. E anche quello, pare, non l'ho fatto come si deve. [...] E poi sono solo un pidocchio, perché io sono forse ancora più vile e ripugnante di quel pidocchio che ho ammazzato, e sin dall'inizio lo sapevo che mi sarei detto questo dopo averla ammazzata! Ma ci può essere qualcosa di più orrendo! O che bassezza! Che cosa ignobile! (Dostoevskij, 2017, pp. 307-308).

È l'inconscio che parla. Attraverso l'omicidio, il giovane si auto-esamina per arrivare alla conclusione che ha fallito, che ha ucciso se stesso e il suo sogno di grandezza. “La gravità della sua nevrosi lo ha spinto completamente dentro la sua testa, separandola di fatto dal corpo; la sua ‘attività vitale’ è ora limitata al pensiero. I sentimenti rimasti alimentano solo un'intellettualità febbrile. Il suo prodotto è la teoria dell'omicidio giustificabile” (Kiremidjian, 1976, p. 406). La coscienza ipertrofica lo lacerava; finché non confessa, egli continua ad essere schiavo della sua mente; pagina dopo pagina emergono i tremori, l'ansia, l'angoscia, il sudore, gli incubi, le palpitazioni, gli svenimenti, il rifiuto del cibo e l'insonnia. Raskolnikov è in preda alle emozioni che prova, non riuscendo più a tenerle tacite; esse esplodono lungo una scia di follia e delirio. Arrivando alle ultime pagine del romanzo, le sofferenze di Raskolnikov sono ancora più chiare:

Certo, non aveva modo né voglia di preoccuparsi della sua salute, eppure tutta quella continua tensione e quell'orrore che si portava dentro non potevano non lasciar traccia. E se ancora non era a letto in un vero stato febbrile, forse era proprio perché quella continua tensione interiore lo manteneva ancora in piedi e lucido, ma era una condizione forzata che non poteva durare. [...] ultimamente aveva iniziato a provare una particolare sensazione d'angoscia. Non era una sensazione molto acuta bruciante, piuttosto c'era un che di stabile ed immutabile, il presentimento di una fredda e mortifera angoscia che dura per anni senza fine come se sentisse il presagio di un'eternità larga un metro quadrato (Dostoevskij, 2017, p. 465).

Dostoevskij descrive perfettamente lo stato in cui cade Raskolnikov, quasi avesse avuto il presentimento dell'angoscia mortifera che lo avrebbe aspettato in Siberia, la quale torna quando Raskolnikov sarà già ai lavori forzati:

Nel presente lo aspettava un'angoscia indefinita e senza scopo, nel futuro un sacrificio infinito che non sarebbe servito a nulla, ecco cosa lo aspettava. [...] Se almeno il destino gli avesse serbato il pentimento, un pentimento che brucia, che spezza il cuore, che toglie il sonno, uno di quei pentimenti che ti fanno patire tali pene da farti per un attimo desiderare un bel cappio al collo e farla finita, buttarsi nel fiume! (Dostoevskij, 2017, p. 588).

È il pentimento che infuoca il cuore di Raskolnikov e che lo fa soffrire; Raskolnikov non si vergogna della condizione in cui si trova, ma del suo orgoglio, talmente ferito che, durante i lavori forzati, lo fa ammalare. Il giovane rimugina ogni giorno – ed è qui che emerge, ancora, la coscienza ipertrofica – ripensando a tutti i dettagli del delitto, ma la sua teoria, la sua idea è stata quella di un superuomo, un Napoleone, che non ammetterà mai completamente la propria colpa. Scrive ancora Dostoevskij: “Ecco tutto quello di cui si

pentiva: del fatto di non aver sopportato il peso del suo delitto e di essersi andato a costituire” (Dostoevskij, 2017, p. 589).

3. I demoni: Nikolaj Vsevolodovič Stavrogin

In una lettera scritta l'otto novembre 1870, Dostoevskij scrive a Katkov:

Nikolaj Stavrogin ha una faccia cupa, cattiva perfino. [...] Mi sono messo a scrivere un poema su questo personaggio perché è da troppo tempo che desidero raffigurarlo. Secondo me, questo è sia un personaggio russo che un personaggio comune. Sarò molto, molto triste se non mi verrà bene. Sarà ancora più triste se dovessi sentire il giudizio che si tratta di un tipo banale. L'ho preso dal mio cuore. Certo, è un personaggio che appare raramente in tutta la sua tipicità, ma è un personaggio russo (di un certo strato sociale) (Fokin, 2021, pp. 397-398).

Nikolaj Vsevolodovič Stavrogin è un personaggio che si distacca dal panorama letterario dostoevskiano; come si è già visto, ogni personaggio incarna un'idea, ma questo non vale per Stavrogin, che è uomo, sofferenza, tormento. Nikolaj Berdaev, nel suo studio su Stavrogin, afferma: “Stavrogin è la debolezza di Dostoevskij, la sua seduzione, il suo peccato. Gli altri li predica come idee, Stavrogin lo conosce come male e rovina” (Berdaev, 2002, p. 5). *I demoni* possono essere letti come un continuo ideale di *Delitto e Castigo* perché ne ampliano la problematica della libertà in senso sociale e politico: quando la libertà degenera in violenza e trasgressione, colui che commette il delitto introietta l'impossibile convivenza tra dignità umana e violazione della morale, le quali conducono ad un'autodistruzione psichica.

Dostoevskij ricerca più profondamente ne *I demoni* la via dell'arbitrio umano che trascina al delitto. Lì appaiono le conseguenze fatali dell'ossessione sia dell'idea atea individualistica che dell'idea atea collettivistica. [...] Il disgregamento dell'uomo è qui in uno stadio molto più avanzato rispetto a Raskolnikov. [...] L'ossessione dell'idea atea del socialismo rivoluzionario nei suoi risultati definitivi porta al non umano. Ne consegue un avvilitamento morale della natura umana, si perde ogni criterio del bene e del male. Si forma un'atmosfera greve, satura di sangue di omicidio (Berdaev, 2002, pp. 76-77).

Stavrogin è un potenziamento di Raskolnikov, ma a differenza di quest'ultimo, l'approccio del lettore verso di lui è più distaccato. Il nome del personaggio ha una doppia derivazione: sia dal greco che dal russo: *σταυρός*, in greco significa infatti ‘croce’ e sarà un nome profetico; la radice *poz* in russo indica le corna, elemento che nell'immaginario demoniaco è associato al diavolo. Anche il nome del protagonista è parlante: Nikolaj deriva dal greco antico *Νικόλαος*, composto da *νίκη* (vittoria) e *λαός* (popolo). Nikolaj significa infatti ‘conquistatore di popoli’. Attorno al personaggio di Nikolaj, chiamato anche Principe Harry, in riferimento alla tragedia shakespeariana dell'*Enrico IV*, ruota un'aura di mistero e di paura: Stavrogin terrorizza chiunque, il suo sguardo incenerisce l'interlocutore. Poiché *I demoni*, a differenza di *Delitto e Castigo*, è un romanzo polifonico, il lettore conosce solo il vociferare che ruota attorno ai personaggi e alle vicende. L'io profondo di Stavrogin viene alla luce solo quando il giovane si confessa, attraverso due lettere – una al vescovo Tichon e l'altra a Darja Pavlovna – e solo allora fuoriesce il cuore morto di Nikolaj Stavrogin. Il giovane rivoluzionario non tralascia nulla, il suo malessere taciuto per tutto il romanzo comincia a dilagare e a mostrarsi in tutta la sua forza. Stavrogin scrive a Daša:

“Sto poco bene, ma dalle allucinazioni spero di liberarmi. [...] Ho provato la dissolutezza estrema e ho esaurito in essa le mie forze: ma non amo e non ho desiderato la depravazione” (Dostoevskij, 2017, pp. 824-825). La depravazione di cui Stavrogin parla è l’attitudine in cui il giovane ha affogato la sua vita, dalle voci riportate della comunità, Nikolaj è infatti un giovane depravato, che si è lasciato andare ai vizi. Scrivono al riguardo Richard Pope e Judy Turner:

Naturalmente, c’è lo Stavrogin che è un bullo selvaggio e brutale, che si diverte a vivere con la feccia della società e uccide a sangue freddo; l’uomo che supera i decembristi Lunin e Lermontov in pura malvagità e cattiveria; l’uomo che Šatov accusa di abuso di bambini e di non essere in grado di vedere la differenza tra uno scherzo bestiale e un’impresa eroica; l’uomo che tira la gente per il naso, morde le orecchie, seduce una bambina e la spinge al suicidio, ama e lascia la maggior parte delle donne che incontra, sposa una storpia, non fa nulla per fermare l’omicidio dei Lebiatkin e alla fine si suicida in un posto dove sa che la madre lo troverà (Pope *et al.*, 1990, pp. 544-545).

Sono queste le caratteristiche principali per le quali la fama di Stavrogin è conosciuta, una fama che viene dichiarata solo alla fine del romanzo. Prima di dare la lettera a Tichon, Stavrogin gli confessa i suoi malesseri fisici e mentali, di cui il lettore viene a conoscenza solo alla fine, poiché in tutto il romanzo Stavrogin è stato impenetrabile. Confessa dunque che:

Andava soggetto, specialmente la notte, ad allucinazioni, che talvolta vedeva o sentiva accanto a sé un essere maligno, beffardo e ragionevole, con visi diversi e diversi caratteri, ma sempre lo stesso. Ma Nikolaj Vsevolodovič parlava con una sincerità così strana e insolita in lui, [...] che pareva l’uomo di prima. Non si vergognò di manifestare la paura, che il fantasma gli ispirava. [...] Lo vedo, lo vedo così come vedo ora voi... e talvolta lo vedo e non sono persuasi di vederlo, benché lo veda... talvolta non so chi dei due esista realmente: io o lui... (Dostoevskij, 2017, 835-836).

Il malessere di Stavrogin si fa carne ed ossa, diventa altro e si manifesta in allucinazione; lo descrive a Daša come un “piccolo, ripugnante, brufoloso aborto di demone con un raffreddore nel naso”. Aggiungono sempre Turner e Pope:

Nel suo documento di confessione Stavrogin descrive le sue devastanti visioni oniriche di Matrěša, che egli evoca intenzionalmente anche se lo portano quasi alla follia. Stavrogin esprime la speranza che l’aria di montagna della Svizzera lo aiuti a liberarsi delle sue allucinazioni. Forse la convinzione di poter effettivamente rimediare alle sue malefatte o almeno di essere perdonato permetterebbe a Stavrogin di liberarsi delle sue allucinazioni e di ricominciare a essere integro (Pope *et al.*, 1990, p. 551).

Il punto nevralgico de *I demoni* è la confessione di Stavrogin a Tichon, al quale ammette uno dei suoi crimini più turpi: l’aver sedotto e abusato di una bambina, Matrěša, e averla indotta al suicidio. Scrive nella sua lettera: “Ogni situazione estremamente ignominiosa, oltremodo umiliante, vile e, soprattutto, ridicola, in cui mi è capitato di trovarmi in vita mia, ha sempre suscitato in me, accanto a uno sdegno smisurato, un’incredibile delizia. [...] Non era l’atto vile che amavo, ma mi dava l’ebbrezza la coscienza tormentosa della mia bassezza” (Dostoevskij, 2017, p. 844). Dalle parole di Stavrogin, emerge chiaramente come la sua non sia una confessione sentita, un atto di cristiana contrizione, ma più che altro, una provocazione. Aggiunge Joseph Frank:

La confessione di Stavrogin chiarisce quindi la fonte dei suoi tormenti interiori, ma questi tormenti non sono mai stati abbastanza forti da trionfare totalmente sul suo egoismo supremo e la sua volontà personale. Anche la sua confessione, come giustamente avverte Tichon, è solo un'altra forma estrema della sua depravazione morale che ha contraddistinto tutti i suoi precedenti tentativi di padronanza di sé. [...] Tichon sa che Stavrogin, da solo, non riuscirà mai a raggiungere l'umiltà del genuino pentimento. Il suo bisogno di sofferenza e di martirio non può quindi che portare a provocazioni sempre più terribili e disastrose (Frank, 1969, p. 685).

L'atto della confessione è un maldestro tentativo di riparare i danni fatti a se stesso; il vescovo capisce che il suo non è un pentimento genuino. A differenza di Raskolnikov che riesce, in ultimo, a salvarsi e a cercare il perdono, Stavrogin non riesce a perdonare se stesso; vorrebbe, ma il suo ego è ormai troppo grande e il suo cuore ormai morto. Tichon, infatti, gli dice:

[...] Alcuni passi della vostra esposizione sono scritti con uno stile inteso a mettere in evidenza punti determinati. Pare che voi ammirate la vostra psicologia e vi afferra ad ogni minuzia, pur di meravigliare il lettore con un'insensibilità che in voi invece non c'è. Che cos'è mai questo, se non una sfida orgogliosa del colpevole al giudice? [...] e non vedo in voi nessuna espressione di disgusto o di vergogna.... A quanto pare, non avete molte ripugnanze (Dostoevskij, 2017, p. 861).

Sebbene Stavrogin sia stato chiaro sulle sue condizioni di malessere, il lettore è comunque più distaccato rispetto ai tormenti che vessano Raskolnikov riga dopo riga. Si viene a conoscenza di Stavrogin quando il male è già stato compiuto, quando il cuore è ormai in necrosi e la colpa ha scavato dentro di lui senza lasciargli più la speranza di vivere. Non c'è più nulla da fare per Stavrogin, il quale ha bisogno di essere perdonato da Tichon. Il vescovo, tuttavia, non può perdonarlo e questo rifiuto scatena una reazione di rabbia in Stavrogin, che spezza la croce d'avorio che stava tenendo in mano. La croce, da cui deriva il nome di Stavrogin, lo incarna: non c'è più nulla da fare.

È un momento di grande portata simbolica: le possibilità di Stavrogin di ottenere il perdono dall'esterno sono nulle, anche se egli desidera non essere 'esposto' e riconoscere di essere 'misero, miserabile, povero, cieco e nudo'. Poiché non è in grado di perdonare se stesso, Stavrogin – tagliato fuori dal perdono dall'esterno – rimane irrimediabilmente spezzato a metà come il crocifisso di Tichon (Pope *et al.*, p. 551).

La distinzione tra bene e male, per Stavrogin, non esiste più: “nella sua totale centralità dell'ego, sembra persino aver perso la comprensione cosciente del senso di colpa e spesso sembra provare poca o nessuna contrizione o addirittura consapevolezza di aver fatto qualcosa di male” (Pope *et al.*, p. 549). Il suo disprezzo della moralità umana ha surclassato la sua umanità; Vladimir Seduro commenta: “Il fallimento del pentimento derivante dalla sopraffazione dell'orgoglio e dalla ricerca dell'autoaffermazione, oltre alla completa vittoria del male sul bene, predeterminarono l'ulteriore caduta di Stavrogin e il suo definitivo suicidio” (Seduro, 1966, pp. 401-402). Come Raskolnikov, Stavrogin è troppo orgoglioso e troppo pieno di sé, ma al tempo stesso, i due si differenziano poiché Raskolnikov sa umiliarsi, è ancora in grado di salvarsi, come scrive Berdaev: “Raskolnikov riconosce la sua completa impotenza, la sua nullità. Il voler conoscere i confini della sua libertà e del suo potere lo porta a risultati orribili” (Berdaev, 2002, p. 74). Questo ulteriore passaggio, come si è visto, non avviene in Stavrogin; Berdaev aggiunge: “Il destino di Stavrogin è la

disintegrazione di una grande personalità creativa che, invece di creare una nuova vita e una nuova esistenza, un'uscita creativa da sé nel mondo, si è esaurita nel caos, si è persa nell'immensità. La sua forza non è passata alla creatività, ma all'autoannientamento della personalità" (Berdaev, 2002, p. 8). L'individualità di Stavrogin non è più capace di farsi persona, è affogata nel dolore di un cuore annientato e da lì le sue forze demoniache sono diventate sempre più forti.

La colpa e la vergogna provate da Raskolnikov sono molto più evidenti rispetto ai demoni; il fulcro di *Delitto e Castigo* è il processo psicologico della presa di coscienza del delitto. La confessione di Raskolnikov è molto diversa da quella di Stavrogin: quest'ultimo la scrive e la fa leggere, non esprime a parole il suo dolore; Raskolnikov, invece, in uno stato delirante e lacerato dalla vergogna, dai sensi di colpa e dall'alienazione, deve confessare, deve esprimere tutto quello che ha dentro e lo fa con Sonya, poiché riconosce in lei un'altra peccatrice. Raskolnikov ammette di essere un codardo, Stavrogin no; secondo la visione dello studioso Henry Russell: "Raskolnikov raggiunge ciò che la religione ortodossa chiama *nepsis*, ovvero uno stato di sobrietà e di vigilanza sul ritorno a sé" (Russell, 2001, p. 234). Secondo Dostoevskij, la confessione deve essere incarnata in espiazione, non basta confessare, bisogna andare oltre, dichiararsi colpevoli e baciare la terra, umiliarsi. Scrive Dostoevskij: "Non c'è felicità nella comodità: la felicità si compra con la sofferenza" (Garnett, 2000, p. 466).

4. L'infanzia

Come mai Raskolnikov e Stavrogin si sono trasformati in assassini, dilaniati da un senso di colpa e di vergogna che li ha portati ad allucinazioni e deliri? Le azioni dei due protagonisti possono essere ricercate in maniera più approfondita nella loro infanzia, culla delle loro insicurezze e dei loro disturbi. Dai loro atteggiamenti è anche possibile evincere, oltre a un disturbo narcisistico, anche un distaccamento dalla realtà, uno sdoppiamento. Scrive a tal proposito Melanie Klein:

Il distacco dalla realtà, l'incapacità di formare legami affettivi normali e le scissioni nella personalità sono tutti segni di un grave disturbo di personalità spesso riconducibile almeno in parte alla prima infanzia e al rapporto con la madre. Essere costantemente ignorati dalla madre è emotivamente intollerabile per un neonato e il bambino sperimenta grande rabbia, terrore e frustrazione quando la madre è assente e il bambino è solo. Per tutti i bambini nella prima infanzia si verifica normalmente un periodo di scissione dell'intera persona della madre in ciò che è 'buono' e ciò che è 'cattivo' (Klein, 1975, p. 265).

La figura della madre gioca un ruolo fondamentale per la psiche del bambino. L'assenza di una figura materna positiva, per entrambi i personaggi, li ha condotti ad avere un io sempre più diviso e frustrato: "[...] il bambino spesso si ritira in un mondo tutto suo e presenta al mondo un 'falso sé', mentre il 'vero sé' rimane nascosto. Le azioni 'cattive' di questo tipo di individuo possono essere viste come tentativi inconsci di punire gli altri (che rappresentano i genitori) per maltrattamenti precoci, reali o percepiti, o di espellere il senso di cattiveria interiore" (Pope *et al.*, p. 547). La rabbia che i due covano da anni si dirige verso le figure materne. L'omicidio della vecchia usuraia ha un chiaro richiamo al matricidio: "Uccidendo l'usuraia, Raskolnikov prova a uccidere la madre tanto odiata, al fine di ripristinare la propria integrità, ma poiché l'odiosa madre era stata introiettata, il tentativo fallisce" (Kiremidjian, 1976, p. 403). Per mezzo dell'omicidio, il giovane vuole sbarazzarsi, metaforicamente, della madre Pulcheria Alexandrovna Raskolnikova, la quale non

riesce a concepire il figlio come altro da sé: Raskolnikov, ugualmente a Stavrogin, diventa un'estensione della madre, creato a sua immagine e somiglianza. Kathleen Donnellan Garber scrive:

Incapace di distinguersi dalla madre, Raskolnikov sviluppa un radicato senso di odio verso se stesso che influenza le sue future esperienze di vita. Teme l'abbandono e l'annientamento, sentimenti che una madre narcisista gli trasmette e alimenta facilmente. La sua rabbia è rivolta verso se stesso, perché è più sicuro. Trascorre quindi il resto della vita cercando di espiare il suo duplice peccato: quello di essere furioso con la madre perché non lo soddisfa, e quello di essere un bambino così avido che non merita nulla di meglio (Garber, 1976, pp. 16-17).

Stavrogin, invece, si suicida proprio lì dove sapeva che la madre lo avrebbe trovato; lo fa quindi per dispetto, per mostrarsi un'ultima volta a quella madre tanto odiata. Entrambe le madri proiettano sui figli le loro aspirazioni, li 'amano' solo là dove raggiungono ciò che loro non possono avere. Su Varvara Petrovna, madre di Stavrogin, è stato scritto: "Il suo amore per Nikolaj era fortemente narcisistico, cresceva di pari passo con il suo successo sociale e il suo grande amore per il figlio risaliva al tempo del suo successo nella società di Pietroburgo" (Pope *et al.*, p. 548). A ciò può essere accostato l'atteggiamento di Raskolnikov. Louis Breger sottolinea giustamente che "una fonte del comportamento rabbioso di Raskolnikov è la totale incapacità della madre di vedere Raskolnikov come se stesso o di rispondere a lui come la persona vivente che è" (Breger, 1982, p. 548). Questa non curanza che le madri hanno nei confronti dei figli, come si è visto, ha dei risvolti sulla psiche dei bambini:

Un bambino trascurato, oggettivato, idealizzato e gravato dal peso di soddisfare o realizzare gli aspetti vuoti di una madre non amorevole, e allo stesso tempo di funzionare come entità di riferimento, mentre allo stesso tempo funge da fulcro delle sue paure e dei suoi sensi di colpa, può reagire in vari modi: può ritirarsi dietro una maschera per proteggere il 'vero sé' e presentare la maschera come se fosse la totalità della personalità o può impegnarsi in comportamenti provocatori e rabbiosi che cercano di umiliare gli altri (Pope *et al.*, p. 548).

Entrambi trattano male le loro madri e cercano sempre di disturbarle attraverso delle scelte che sanno perfettamente che le madri non condividono. Ad esempio, Raskolnikov tratta sempre male la madre e la sconvolge a causa della sua relazione con la prostituta Sonja. Stavrogin mantiene degli atteggiamenti ancora più duri con la madre e annuncia pubblicamente il suo matrimonio con la zoppa, Marja Lebiadkina, davanti a lei, nella casa della famiglia rivale, e nel farlo le sorride, con disprezzo. E, come è già stato detto, il dolore finale che Stavrogin infligge alla madre, quasi come fosse una punizione, è il suicidio. Nei romanzi vi è una concatenazione di rabbia verso le donne che poi sfocia nei delitti di sangue, per quanto riguarda *Delitto e Castigo*:

L'usuraia è solo il fulcro di un modello generalizzato di aggressione a vari livelli e verso una serie di donne, di cui la madre di Raskolnikov è il perno finale. Dostoevskij sembra qui sottintendere che l'omicidio in generale, e quindi l'intera gamma di pulsioni distruttive a livello personale e sociale, sia fondamentalmente un impulso matricida e che, cosa ancora più significativa, tutta l'aggressività abbia origine nella fase preedipica (Kiremidjian, 1976, p. 404).

Il loro lato narcisistico è stato assorbito dagli atteggiamenti delle madri nell'infanzia, per quanto tra i due, a livello clinico, sarebbe più disturbato Nikolaj Stavrogin, che

preferisce darsi la morte piuttosto che umiliarsi. Simone Pieroni afferma che: “A Stavrogin viene riconosciuto che non si vergogna di confessare il delitto, ma si vergogna del pentimento [...] gli è stata proposta una prova di umiltà che non avrebbe mai preso in considerazione [...]” (Pieroni, 2020, pp. 79-80). Stavrogin trova la massima espressione del suo atteggiamento autodistruttivo, definendo il suo suicidio come “l’ultimo inganno nella infinita serie degli inganni” (Dostoevskij, 2017, p. 826). D’altra parte, Stavrogin era già morto nel momento in cui ha violato la piccola Matrëša, puntualizza Joyce Carol Oates: “In termini psicologici, il bambino è un simbolo dell’anima e se un uomo lo viola, in realtà sta violando se stesso; oppure sta drammatizzando il fatto di essere già stato violato, o di essere stato lasciato morire. La degradazione del bambino non solo rende necessario il suicidio, ma è un atto di suicidio” (Oates, 1978, p. 880).

Carichi delle loro colpe e dei loro tormenti soccombono, ognuno provando a reprimerli: Raskolnikov metaforicamente, Stavrogin realmente. Accettare i propri peccati e ammettere coscientemente i propri sbagli è una delle più grandi difficoltà dei personaggi dostoevskiani, poiché significa rinunciare alla loro filosofia esistenziale.

5. Aspetto fisico

Raskolnikov e Stavrogin non solo condividono molto sull’aspetto emotivo e psicologico, ma anche dal punto di vista del loro aspetto fisico. Entrambi sono belli, anzi di una bellezza eccezionale, e sono più o meno coetanei: Raskolnikov ha 23 anni, mentre Stavrogin ne ha 25 – e nella Russia dostoevskiana il prototipo di sovversivo per eccellenza si aggirava attorno ai 23 e 27 anni.

Era un giovane molto bello, aveva magnifici occhi scuri, capelli castani, era più alto della media, snello, slanciato. Presto si fece profondamente assorto anzi pareva quasi assente camminava senza notare ciò che gli stava attorno, che del resto non lo interessava affatto. [...] Era vestito così male che persino la persona più trasandata si sarebbe vergognata di uscire in pieno giorno, per strada, con quegli stracci addosso (Dostoevskij, *Delitto e Castigo*, 2017, p. 28).

Per quanto riguarda Stavrogin, il narratore lo descrive con le seguenti parole:

Era un giovane assai bello, sui venticinque anni, e, confesso, mi colpì. Mi aspettavo di vedere qualche sudicio straccione, smonto dalla corruzione e che puzzasse di vodka. Egli era, al contrario, il più elegante gentiluomo di quanti mai avessi visto, vestito straordinariamente bene, con un contegno quale poteva averlo solo un signore abituato al più raffinato tono di vita. [...] Mi colpì pure il suo viso: i suoi capelli erano un po’ troppo neri i suoi occhi chiari un po’ troppo quieti e sereni, il colore del viso era un po’ troppo delicato e bianco, il rossore un po’ troppo vivo e puro, i denti erano come perle, le labbra di corallo: lo si sarebbe detto un modello di bellezza e nello stesso tempo appariva anche ributtante. Si diceva che il suo viso ricordasse una maschera (Dostoevskij, *I demoni*, 2017, pp. 51-52).

Sono due personaggi che appaiono taciturni, quieti e pensierosi, mentre dentro di loro covano un ventaglio di emozioni pronte a distruggerli. Stavrogin, tuttavia, pare sia molto più bello di Raskolnikov, potrebbe essere infatti definito come un ‘apollineo spettro’ perché troppo bello, tanto da sembrare finto, dotato di una bellezza esagerata che arriva ad essere persino ributtante che lo porta a sembrare una maschera. Scrive Berdaev: “Di Stavrogin stesso è rimasta solo una maschera morta. Questa maschera vaga in mezzo alla follia generata dal volto un tempo vivo. La maschera del morto Stavrogin e la demonizzazione delle

forze che sono uscite da lui, esaurite da lui!” (Berdaev, 2002, p. 8). La bellezza del giovane Stavrogin è ingannevole, richiama i *ghul* e i vampiri della mitologia gotica: è un cadavere vivente che ha imparato a nascondere tutta la sua depravazione e voluttà sotto una maschera fredda e impassibile: “Sotto questa maschera c’è l’immensità e la sfrenatezza di passioni e desideri spenti ed esauriti” (Berdaev, 2002, p. 7).

6. Colpa e vergogna: etimologia

La tematica della colpa e della vergogna, in quanto concetti multiculturali, deve essere studiata a partire da una prospettiva etnoculturale del contesto storico-geografico. Secondo Danilov, “La cultura occidentale e il suo nucleo – la filosofia – rappresentano la cultura della colpa, mentre la cultura orientale – la cultura della vergogna, e che la cultura e la filosofia russa si siano trasformate nella direzione dalla cultura della vergogna alla cultura della colpa” (Danilov, 2014, p. 141). La filosofia aveva un carattere fortemente religioso e l’aspirazione dei filosofi russi a comprendere il mondo era profondamente legata alla religione.

La filosofia russa si caratterizza anche per la sua etica. Il principio dell’ontologismo fu esteso alle questioni etiche, influenzando la comprensione della natura della coscienza. Essa era vista come il legame che univa tutti i livelli dell’essere e del superessere in un unico insieme, dove ogni passo si rifletteva nell’intero corso delle cose e poteva avere conseguenze non solo per una persona in particolare, ma anche per l’intera società. Attraverso la coscienza, la più alta autorità spirituale, Dio, così come il genere umano, manifestava la sua voce nell’individuo e si esprimeva su due livelli: esternamente come vergogna e internamente come colpa (Danilov, 2014, p. 142).

Come si è già visto per *Delitto e Castigo*, la coscienza russa ha uno spirito comunitario, per questo motivo, sentimenti quali la colpa e la vergogna non erano considerati solo come qualità morali di una persona, ma anche come espressione della mentalità del popolo e dello spirito dell’individuo; la mentalità russa è fortemente orientata verso la collettività, il gruppo sociale, ed è proprio per questo motivo che Raskolnikov deve dichiarare a tutti che ha peccato; il suo dolore è anche il dolore della società. Interessante è la riflessione del filosofo russo Vladimir Solovev, il quale afferma:

L’uomo si sforza non solo di vivere, ma di vivere come gli impone il senso del dovere, cioè secondo la sua coscienza. Solovev riteneva che la vergogna e il dovere della coscienza potessero limitare i bisogni naturali, ma non distruggerli del tutto: sopprimendo i propri bisogni naturali, l’uomo li relega sullo sfondo, in termini moderni, nell’inconscio, il che può portare a un grave disagio mentale (Danilov, 2014, pp. 142-143).

Solovev considera la vergogna come una qualità in grado di elevare l’uomo al di sopra di tutti gli esseri viventi perché è la prova di sapersi assumere la responsabilità di fronte agli altri per le conseguenze delle proprie azioni. Il sentimento di vergogna porta l’uomo oltre i limiti della vita materiale, naturale e sociale, e sotto forma di non approvazione accompagna ogni violazione del comportamento. La stessa comprensione del fatto della vergogna, secondo Solovev, conduce logicamente l’uomo a una norma universale moralmente vincolante, che richiede la necessità di subordinare la vita al principio spirituale: “La vergogna e la coscienza parlano un linguaggio diverso e in occasioni diverse, ma il significato di ciò che dicono è lo stesso: questo non è buono, questo non è dovuto, questo è indegno” (Danilov, 2014, p. 143).

Il filosofo Nikolaj Berdaev, invece, ha una concezione della colpa più vicina a quella che condivide anche Dostoevskij. Spiega Danilov: “Berdaev intendeva i limiti dello spirito umano e la colpa come origine del peccato. Liberandosi dalle convenzioni del mondo e superando i limiti della cognizione, l’uomo espiava la colpa e si liberava dal peccato originale” (Danilov, 2014, p. 143).

La parola vergogna, in russo стыд (styd), deriva dalla radice indoeuropea *steu > stu*, radice che indicava le parole ‘freddo, freddoloso’, in russo стужа, холод (studja, cholod). Lo slavo comune, ha poi adattato la radice *studъ < stydъ*, per indicare il campo semantico della vergogna: стыд, поругание, позор (styd, poruganije e pozor – rispettivamente vergogna, pudore e imbarazzo). La parola vergogna si trova fin dall’epoca del russo antico, XI secolo, la quale, a sua volta, è stata presa in prestito dallo slavo antico, dove vergogna risale allo slavo comune *studъ < studъ*, formato dalla radice indoeuropea *steu > stu* per mezzo del suffisso slavo comune *-дъ*. Il significato originario della parola è “ciò che fa arretrare, stringere, irrigidire”, da cui gli omonimi ghiacciato, freddo. Le parole correlate sono:

- ucraino – stid, -
- ceco – stud,
- polacco – wstyd

Dalla radice *styd*, vi sono derivati per esprimere la vergogna, quali:

- стыдливый, (stydlivyj)
- стыдливость, (stydlivost’)
- постыдный, (postydnij)
- пристыдить, (privtydit’)

Tutti i derivati riportati significano, infatti, vergognoso.²

Tuttavia, vergogna e pudore, in russo antico erano indicati anche con la parola остуда (ostuda), raffreddore, nella quale si può chiaramente notare la radice *-stu*, che, come visto, indica la vergogna. Raffreddore e vergogna condividono la stessa base, poiché probabilmente, in origine, quando si parlava di ‘vergogna’, gli antenati intendevano anche la sensazione di freddo che si prova naturalmente in una persona improvvisamente svestita.

La parola colpa, in russo вина (vina), ha la radice indoeuropea in *-vĕti*, con significato di ‘sforzarsi, perseguire’, che secondo lo studio di Giorgio Levi si tratterebbe di un prestito dall’iranico *-vināh*, da cui poi si ha – *vināθ* ‘peccato’.

L’antico slavo utilizzava вина, che, a sua volta, potrebbe derivare dal latino *vindex* ‘vendicatore’. Per le altre lingue slave si può osservare un’omogeneità:

- polacco: wina
- bulgaro: вина
- ceco e slovacco: vina
- lituano: vaina³

² Происхождение слова стыд: <https://lexicography.online/etymology/с/стыд>.

³ Происхождение слова вина: <https://lexicography.online/etymology/в/вина>.

7. Conclusione

Dall'analisi dei romanzi è potuto chiaramente emergere quanto siano logoranti per l'anima i sentimenti della colpa e della vergogna. Hanno tormentato i protagonisti per giorni, nel caso di Raskolnikov, e per anni, nel caso di Stavrogin, il cuore del quale è diventato talmente calcificato che non ha trovato scampo alla morte. Stavrogin non ha avuto quella forza che lo avrebbe aiutato a perdonare se stesso e a continuare a vivere. Ritengo anche fondamentale il rapporto con le madri, poiché si è visto come abbiano plasmato, in gran parte, la mente dei bambini, portandola comunque su una via negativa, in quanto figure non amorevoli nei confronti dei figli. Ed è proprio la mancanza di attenzione verso quest'ultimi che li ha portati, innanzitutto, a staccarsi dal guscio materno. Di conseguenza, hanno entrambi sviluppato un forte odio verso le madri; l'odio e la rabbia che non hanno saputo trattenere e controllare è poi sfociata in atti criminali e violenti, modellando sempre di più le loro personalità su un disturbo narcisistico.

Raskolnikov e Stavrogin sono stati annientati dalle loro stesse azioni, che non hanno saputo controllare, e questo ha provocato loro un'enorme sofferenza psichica, la quale li ha condotti più volte a incubi, stati allucinatori, condizioni febbrili ed episodi di nausea. Si sono abbandonati alle loro pulsioni primitive, dimenticando i concetti quali amore e comunità, che hanno lasciata alle spalle.

Bibliografia

- Berdaev N. (2002a), *La concezione di Dostoevskij*, trad. Del Re B., Torino, Einaudi.
- Berdaev N. (2002b), *Dostoevskij*, trad. Garritano G., Torino, Einaudi.
- Berdaev N. (2002c), *Ставрогин*, Фолио, АСТ.
- Beveridge A. (2009), *Is everyone Mad? The Depiction of Mental Disturbance in the Work of Dostoyevsky*, "Advances in psychiatric treatment", 15, 1, pp. 32-39.
- Brazier P. (2010), *Sonya & Raskólnikov – towards an understanding of the origin of Barth's doctrine of sin and grace*, "The Heythrop Journal", 51, 1, pp. 2-17.
- Breger, L. (1982), *Crime and Punishment: a psychoanalytic reading*, "Humanities working paper 73", <https://authors.library.caltech.edu/15487/1/HumsWP-0073.pdf>, ultimo accesso: 11 agosto 2023.
- Dauner L. (1958), *Raskol'nikov in search of a soul*, "Modern Fiction Studies", 4, 3, pp. 199-210.
- Dostoevskij F. (2017), *Delitto e Castigo*, trad. e cura Rebecchini D., Milano, Feltrinelli.
- Dostoevskij F. (2017), *I demoni*, trad. e cura Küfferle R., Milano, Mondadori.
- Frank J. (1969), *The Masks of Stavrogin*, "The Sewanee Review", 77, 4, pp. 660-691, <https://www.jstor.org/stable/27541763>, ultimo accesso: 12 agosto 2023.
- Fokin P. (2021), *Un certo Dostoevskij*, a cura di Fokin P., trad. Bertoli G., Giordano F., Neglia V., Verzeletti I., Milano, DeA Planeta Libri.

- Garber K. (1976), *A psychological analysis of a Dostoyevsky character: Raskolnikov's struggle for survival*, "Perspectives in Psychiatric Care", 14, pp. 14-21, <https://doi.org/10.1111/j.1744-6163.1976.tb00869.x>, ultimo accesso: 12 agosto 2023.
- Garnett C. (2000), Introduzione a Fedor Dostoevskij, *Dostoevsky: The Notebooks for Crime and Punishment*, trad. Di Garnett C., Wordsworth Editions, pp. V-XXXI.
- Izard C. (2007), *Basic Emotions, Natural Kinds, Emotion Schemas, and a New Paradigm*, "Perspectives on Psychological Science", 2, 3, pp. 260-280.
- Jung C., (1955), *Modern Man in Search of a Soul*, trans. by W. S. Dell and Cary F. Baynes, Harcourt Harvest.
- Kiremidjian D. (1976), *Crime and Punishment: Matricide and the Woman Question*, "American Imago", 33, 4, pp. 403-433.
- Klein M. (1975), *Love, Guilt and Reparation and Other Works in 1921 -1945*, in Ead., *A Contribution to the Psychogenesis of Manic-Depressive States*, pp. 262-289.
- Lange M. (2023), *Emotional Imprints of War*, in Id., *Emotions*, Bielefeld University Press, pp. 45-63.
- Martinsen D. (2018), *Dostoevsky and World Culture*, in Ead., *Shame and Guilt in Dostoevsky's Crime and Punishment*, 4, pp. 40–64.
- Oates J. (1978), *The Tragic Vision of The Possessed*, "The Georgia Review", 32, 4, pp. 868-893.
- Pieroni S. (2020), *Dostoevskij: la rivolta storica e metafisica nei demoni e i fratelli Karamazov*, Dedalo, Bari.
- Ponomarev P., Rudenko A., and Samygin S. (2015), *The Value of the Russian Religious Philosophy of XIX – Beginning of XX Century in the Spiritual and Moral Education of Young People*, "Mediterranean Journal of Social Sciences", 6, 2, pp. 275-283.
- Pope R. and Turner J. (1990), *Toward Understanding Stavrogin*, "Slavic Review", 49, 4, pp. 543-553, <https://www.jstor.org/stable/2500545>, ultimo accesso: 12 agosto 2023.
- Russell, Henry M. W., 'Beyond the will: Humiliation as Christian necessity Crime and Punishment', *Dostoevsky and the Christian tradition*, (2001) ed. by George Pattison and Diane Oenning Thompson, pp. 226- 236.
- Ruys K., Stapel D. (2007), *Emotion Elicitor or Emotion Messenger, Subliminal Priming Reveals Two Faces of Facial Expressions*, "Psychological Science", 19, 6, Tilburg Institute for Behavioral Economics Research, Tilburg University, 593-599.
- Seduro V. (1966), *The Fate of Stavrogin's Confession*, "The Russian Review", 25, 4, pp. 397-404.
- Rossum, J. van (2005), *The Notion of Freedom in Khomiakov's Teaching on the Church*, "St. Vladimir's Theological Quarterly", 49, pp. 297-312.

Sitografia

- Происхождение слова вина: <https://lexicography.online/etymology/в/вина>, trad. mia, ultimo accesso: 14 agosto 2023.
- Происхождение слова стыд: <https://lexicography.online/etymology/с/стыд>, trad. mia, ultimo accesso: 14 agosto 2023.